ADRIAN VOICA

ETAPE ÎN AFIRMAREA SONETULUI ROMÂNESC



EDITURA UNIVERSITĂȚII „AL. I. CUZA"

ADRIAN VOICA

*

ETAPE ÎN AFIRMAREA SONETULUI ROMÂNESC

Adrian Voica

ETAPE ÎN AFIRMAREA SONETULUI ROMÂNESC

Editura Universității «Al.I.Cuza»
Iași - 1996

Referenți: Prof.dr. I. D. Lăudat
Prof.dr. Zoe Dumitrescu-Bușulenga
Prof.dr. Al. Husar
Prof.dr. Ion Apetroaie

Redactor: Mariana Pricop

ISBN 973-9149-62-6



Iubitului meu profesor
COSTEL IONESCU
in memoriam



ABREVIERI

adj.: adjectiv
adv.: adverb
conj.: conjuncţie
em.: emistih
f.: filă
ms.: manuscris
subst.: substantiv
v.: vers
var.: variantă

PRELIMINARII

Vitalitatea sonetului decurge din uimitoarea lui mobilitate, concretizată în capacitatea de a reformula cele mai diverse teme, în cadrul unor structuri asemănătoare.

Poezie cu formă fixă, alcătuită din două catrene și două terțete, numele sonetului indica la început un "piccolo suono"[1] sau cîntec. Cele două rime din catrene alternau (abab/abab), dar puteau fi și îmbrățișate (abba/abba)–așa cum erau la Petrarca și, mai tîrziu, la Ronsard. Cu vremea, poeții au găsit și alte combinații, printre care și tipul abba/baab, specific sonetului eminescian, dar utilizat și de Baudelaire[2]. Cu toate acestea, numărul redus de rime din catrene nu permitea o varietate combinatorie prea mare. Tot două rime erau, inițial, în terțete, cel mai frecvent tip fiind cel de factură petrarchistă: cdc/dcd, întîlnit apoi și la Hurtado de Mendoza, Cervantes, Platen sau Eminescu[3]. Apoi, cînd numărul rimelor s-a mărit la trei, posibilitățile de combinare au crescut și ele: cde/cde (Petrarca, Goethe), ccd/eed (Lenau, Baudelaire), cdc/ede (Lenau), cdc/dee (Marot, Baudelaire), ccd/ede (vechii poeți italieni, Marot, d'Aubigné, Banville, Baudelaire)[4].

Versul sonetului este endecasilabul, dar metrul variază și el, în funcție de literaturile care l-au adoptat. În literatura română este menținut, după modelul italian, endecasilabul, dar versul sonetului este alexandrinul în literatura franceză și decasilabul în cea engleză.

În mod obișnuit, sonetul clasic are, sub aspect compozițional, trei părți distincte: ideea din catrene nu se repetă în terțete, iar versul final este cel mai adesea și concluzia întregii poezii, putînd exprima o idee morală sau o sentință.

Originea sonetului, deși îndepărtată, este în mod cert de proveniență italiană. La început, denumirea de *sonetto* indica și acompaniamentul muzical al poeziei – ca în *Lamento dell'amante del crociato* (*Jeluirea iubitei cruciatului*), compus de Rinaldo d'Aquino,

al cărui final conține versurile: "Peró ti prego, Dolcetto,/ Che sai la pena mia,/ Che me facci un sonetto/ E mandilo in Soria"[5]. Rinaldo d'Aquino este unul din principalii exponenți ai Școlii siciliene din prima jumătate a secolului al XIII-lea, ca și notarul Jacopo da Lentini, considerat părintele sonetului. Deși Dante în *De vulgari elocuentia*, scrisă în primii ani ai exilului (1303-1304), plasează sonetul după cantonă și baladă[6], el are cuvinte de admirație pentru Jacopo da Lentini, care va fi considerat mai tîrziu autorul unei "maniere false și afectate"[7].

Inițial, la baza sonetului au stat două *strambotti* siciliene, avînd rimele încrucișate. Dar dacă forma de *strambotto* a fost păstrată pentru catrene (schema abab a devenit ulterior abba), terținele au apărut ca urmare a trunchierii unui *strambotto*, rimele fiind cdc/ dcd. S-a susținut, de asemenea, că schema sonetului corespunde cu cea a cantonei[8], prin contrapunerea a două părți cu rime diferite (respectiv catrenele și terțetele)[9].

Destinat inițial "să cuprindă într-o formă scurtă un gînd amabil de iubire"[10], sonetul nu s-a limitat doar la tematica erotică. *Sonetul moral* – cum este cel scris de regele Enzo (și el reprezentant al Școlii siciliene), apare tot în sec. al XIII-lea. Caracteristic pentru acest secol "a fost schimbul de sonete"[11]. Procedeul *schimbului* exista deja, în poezia provensală fiind în vogă disputele (*contrasti*) care opuneau – adesea sub forma a două *canzone* – pe cei doi parteneri (iubit-iubită), sau pe reprezentanții unor clase sociale opuse (stăpîn-slugă)[12]. Disputelor pe teme erotice (Jacopo de Mostacci, Pier della Vigna, Jacopo da Lentini) le-au urmat altele, pe teme politice și literare[13].

Spre deosebire de *canzone* (pe care Dante o considera cea mai în măsură să exprime un gînd înalt)[14], sonetul a fost adoptat rapid de poeții satirici, care au intuit – ca Rustico di Filippo – marea lui mobilitate.

Trecînd din Sicilia în Toscana, sonetul împrumută multe din "formele limbii folosite în mod curent în conversație, respinse categoric din lirica elevată"[15]. *Dulcele Stil Nou* l-a cultivat cu precădere, celebre fiind disputele pe teme literare (Bonagiunta – Guinizelli), dar și pe teme politice, între guelfi și ghibellini[16].

Experimente – pe care le-a cultivat însuși Dante – au dus la apariția *sonetului dublu sau întreit*, care se caracteriza prin inserția "unui septenar după fiecare vers impar al catrenelor și după fiecare vers par al terțetelor"[17].

Trebuie menționat, de asemenea, sonetul cu *coadă* (*sonetto caudato*), în care celor 14 versuri li se adaugă o *coda*, formată din una sau mai multe terține. La rîndul lor, acestea erau alcătuite dintr-un septenar și din doi endecasilabi.

Prin Rustico di Filippo sonetul devine, în același sec. al XIII-lea, o mica scenă pentru desfășurarea replicilor nu o dată malițioase[18]. Ca și la contemporanul său Cecco Angiolieri, la care succesiunea replicilor urmărea să evidențieze contrastul dintre "limbajul idiomatic, vulgar al femeii" și cel "literar, elevat al iubitului"[19].

De timpuriu s-a observat marea capacitate a sonetului de a schimba cu ușurință registrele, trecînd de la descriere la tabloul dramatic. Dar abia cu poeziile din *Canțonierul* lui Francesco Petrarca (1304-1374), sonetul italian avea să capete strălucirea deplină.

În secolele al XV-lea și al XVI-lea, sonetul a cunoscut două direcții de manifestare: una, reprezentată de Lorenzo de Medici, Boiardo și petrarchiști, între care Giovanni della Casa – autorul celebrelor discursuri din *Rime* – și o alta, datorată lui Francesco Berni și Domenico di Giovanni zis Burchiello. Prima direcție cultiva sonetul aulic-amoros, iar cealaltă sonetul realist-glumeț.

Ulterior, în sonete au apărut elemente baroce, ca urmare a frecvenței și insistenței cu care erau tratate sentimentele și trăirile galante.

Daca primii romantici l-au ignorat (ca și în Franța, de altfel), sonetul reintră în actualitatea literară italiană în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin Giovanni Prati, Giacomo Zanella, Giosuè Carducci și Gabriele D'Annunzio. Carducci, de pildă, socotit "mai întîi poetul marilor tradiții de cultură ale Italiei"[20], închină sonete lui Dante, Alfieri și Foscolo, dar folosește sonetul și ca strofă a poemului *Ça ira*, "compunînd o coroană continuă"[21], iar D'Annunzio, prin acea "retorică a solemnului" pe care o imprimă liricii sale, "continuă într-o oarecare măsură pe Marino și o întreagă îndepărtată tradiție aulică"[22].

În secolul nostru el este cultivat de *crepuscularul* Guido Gozzano în ciclul *I sonetti del ritorno*[23] și Umberto Saba, autorul unui nou *Canțonier*[24].

Sonetul pătrunde în lirica franceză în 1536, prin Clément Marot, care utilizează pentru una din poeziile sale schema abba/abba/ccd/eed. Această "formă primitivă a sonetului"[25] este specifică lui Du Bellay și Ronsard. În ce privește metrul, endecasilabul italian este

înlocuit cu alexandrinul de 12 silabe, devenind specific sonetului francez. În veacul al XVII-lea, schema rimelor din terțete devine *ede* în loc de *eed*, dar în secolul următor sonetul cunoaște o eclipsă aproape totală. Romanticii au față de el o atitudine diferită. Dacă Alfred de Vigny îl ignoră[26] iar opera lui Hugo numără doar trei sonete, Alfred de Musset îl cultivă sporadic. În schimb parnasienii, prin Théophile Gautier, Leconte de Lisle și José-Maria de Hérédia îi acordă un interes deosebit. Ca și Baudelaire, de altfel, autorul "falsului sonet", care folosește 32 de scheme diferite, vizînd "un efort serios de reînnoire formală"[27]. Verlaine utilizează schema: abab/cdcd/eff/egg, dar tot el este și creatorul sonetului "à rebours", avînd schema: abb/acc/deed/deed[28].

În Germania, M. Opitz teoretizează sonetul în *Cartea poeticii germane*, din 1624. Numeroși poeți l-au ilustrat de-a lungul vremii: de la Goethe, Lenau și Platen, pînă la Rainer Maria Rilke, în secolul nostru, autorul unor celebre *Sonete către Orfeu*.

Și în literaturile Peninsulei Iberice a fost cultivată această poezie cu formă fixă, Garcilasi de la Vega, Cervantes, Hurtado de Mendoza și Camôes scriind un număr apreciabil de sonete[29].

În Anglia, Shakespeare i-a dat strălucire, dar primii care l-au cultivat în această țară au fost Thomas Wyatt și Earl Surrey. Ei mențin – după modelul sonetului italian – numărul versurilor (14), dar nu și structura strofelor. În cele trei catrene și un distih, rimele sînt dispuse astfel: abab/cdcd/efef/gg. Trecerea la o metrică nouă, impusă de folosirea decasilabilor și endecasilabilor, nu s-a făcut ușor[30]. Shakespeare acceptă această formulă, inovațiile sale vizînd fondul sonetului[31]. Acesta a mai fost utilizat de Milton, nu numai în poeziile sale erotice, ci și "pentru a vorbi despre el însuși"[32], de Wordworth – care a imprimat sonetului un conținut civic și patriotic[33] – , de Keats, Meredith, Dante Gabriel Rossetti etc.

Dacă alăturăm numele italienilor Dante și Petrarca de alte nume ilustre ale poeziei universale: Shakespeare, Goethe, Baudelaire, Eminescu – ne dăm mai bine seama de marea, inegalabila înrîurire a sonetului, de forța lui de pătrundere și de iradiere, explicabilă mai ales prin atracția pe care o exercită și astazi: aspirația continuă spre perfecțiune.

I. M. EMINESCU

1. Precursori

Spirit înnoitor, revendicat deopotrivă de știință și literatură, Gheorghe Asachi, socotit "întîiul sonetist român"[1], nota în *Prefacia* la "ediția a treia, adăugită" a operei sale *Culegere de Poesii a lui G. Asaki* din 1863: "... lipsit de modele clasice în limba română a deosebitelor feluri de compuneri, m-am îndreptat pe cît se putea, după regulile poesiei italiene, ce sînt mai conforme cu geniul limbii noastre"[2]. Deși "o bună parte din sonetele și canzonele lui Asachi nu sînt decît banale petrarchizări", totuși "ele aduc pentru acea vreme [...] un parfum inedit"[3]. Așa, de pildă, *Stiamo Amor...* devine *Laura. Imitație după Petrarca*, iar *Lieti fiori*, alt sonet al marelui florentin, poartă aceeași indicație de "imitație". Din *Stiamo Amor...* cităm numai prima strofă, pentru a ne da seama de calitatea imitației: "Să stăm, Amor! Să ne mirăm deodată/ De minuni nouă ale înaltei nature,/ Vezi pe pămînt ce mîndră zînă-arată,/ Vezi cît har plouă din a ei făptură"[4]. Măsura versului – endecasilabul – și dispunerea rimelor, în catrene, mai ales: abab/abab/cdc/ece ne duc spre modelul italian, dar imperfecțiunile ritmice – în care iambii și troheii contribuie deopotrivă la "armonia" versului[5] – și stilul atît de puțin poetic ne dau măsura geniului eminescian, care a plecat de la asemenea exemple, reușind să înalțe sonetul românesc pe culmile adevăratei arte. Un sonet scris în endecasilabi iambici este cel intitulat *Către planeta mea*, rimat abba/abba//cdc/dcd, în care ritmul își păstrează cadența normală numai în catrene. În terțete, în schimb, cu greu putem vorbi de existența unui ritm anume: "Cît ți-s dator, o stea mult grațioasă,/

Că-n primavara a vieţii mele/ Tu m-ai ferit de strîmbe căi şi rele/ Şi m-ai condus pe calea virtuoasă!// Tu-n sîn mi-aprinzi făclia luminoasă, / M-ai adăpat l-ascree fîntînele,/ Şi cînd viaţa-mi îndulcesc prin ele,/ Despreţuiesc chiar moartea fioroasă.// Ca să doresc a vieţei nemurire/ Mă-ndeamnă raza-ţi care-n ceri se vede,/ Cum statornică urmează-a ei rotire.// De la ţărmul fatal vasul purcede, / Ş-amu, plutind prin marea de peire,/ A ta rază la port mă va încrede".

Citînd terţetele din *Dafne*, G. Călinescu constata cu surprindere: "Este uimitor cum nostalgia lui Petrarca, transpusă pe teritoriu danubian, dă acorduri eminesciene"[6] – deşi versurile respective par să-l confirme doar într-o mică măsură: "Eu care-n două a stelelor lumine/ Văd chiar minuni, ce-s mai presus de fire,/ Numai trecînd privesc la alte zine.// Spre Dafne zboară aprins-a me gîndire,/ Şi ajungînd l-a ei lumini senine/ Pere-n a lor noian de fericire".

Dacă în *Către planeta mea* şi *Dafne* este păstrat endecasilabul, în sonetele ocazionale, dintre care menţionăm: *La introducerea limbii naţionale în publica învăţătură în Moldova în 1828*, *Paladiul moldovenilor. Pentru ziua aniversară a inaugurării Academiei din Iaşi, sîmbătă 3 iulie 1838* etc., Gheorghe Asachi preferă versul amplu, de 16 silabe, uneori cu varianta lui catalectica, folosind însă în ambele schema rimică abba/abba/cdc/dcd.

Imprimînd sonetului caracterul de poezie ocazională, el este mereu ancorat în realitate – şi dacă sonetele sale se dovedesc astăzi lipsite de virtuţi poetice, ele au un cert caracter documentar. Pe linia lui Monti, a cărui manieră "e des folosită"[7], dedică un sonet "Madamei Blanchard", care întreprinsese la Roma, în 1811, un zbor cu aerostatul, "cînd în cer se vedea cometa cea mare". De asemenea, un sonet îi este dedicat şi lui Liszt, care concertase la Iaşi, în ianuarie 1847, la "Teatrul nou". În sonetele ocazionale, Asachi adoptă versul trohaic de 16 silabe, dar dacă metrul rămîne acelaşi, aşezarea rimelor diferă. Dacă în sonetul despre "Madame Blanchard" este folosită aceeaşi schemă ca în *Paladiu...*, în omagiul versificat adresat lui Liszt rimele urmează schema abab/abab/cde/cde. Primul catren al acestui sonet sună astfel: "Din cea zi de cînd Orfos, mărit zeu de armonie,/ Pe-alăuta-ncîntătoare ţărmul tracic răsuna/ Şi în estazul simţirei fiare, codrii şi pîraie/ Prin virtutea melodiei îmblînzindu-i fermeca". Ritmul acestor versuri pare un amestec de anapeşti şi

trohei, cu cezură după silaba a opta, – impresie ce se menţine pe parcursul întregii poezii.

Începuturile sonetului românesc stau, invariabil, sub tutela celui italian, fie că ne referim la traduceri, la imitaţii sau la poezii originale. Gheorghe Asachi în Moldova şi I. Heliade Rădulescu în Muntenia adoptă sonetul ca modalitate de exprimare poetică, interesaţi mai mult de forma acestuia – chiar dacă o percep în mod diferit – decît de varietatea lui tematică.

Dacă din lirica franceză se efectuau numeroase traduceri şi imitaţii, atunci cînd scriu sonete, poeţii vremii simt nevoia să le traducă în italiană. Aşa procedează, de pildă, I. Heliade Rădulescu, autorul unui ciclu de 20 de sonete, apărut în 1836, sub titlul *Visul*, în *Culegere din scrierile lui I. Eliad*. Primul sonet din ciclu este reprodus în *Curier de ambe sexe* (III, 1838, ed.I, p.87-88) împreună cu traducerea sa italiană. "Publicarea paralelă a sonetului şi a traducerii sale italieneşti are (ca şi publicarea, tot acolo, şi în acelaşi fel a *Sonetului* lui Ippolito Pindemonte scris pe mormîntul lui Petrarca şi a poeziei *Lamento amoroso* de Vittorelli) scopul de a demonstra apropierea limbii române de cea italiana, apropiere pe care Heliade o susţinuse în studiul său *Paralelism între limba română şi italiană*, care precedă poeziile menţionate mai sus"[8].

Visul (1836) este o rememorare a existenţei, plecîndu-se de la ideea calderoniană a vieţii ca vis. Diferitele etape existenţiale (copilăria, adolescenţa, tinereţea, căsătoria etc.) se constituie în tablouri adesea patetice, pentru ca în final poetul să constate că timpul este ireversibil: "Fruntea-mi albită toată către pămînt se lasă,/ Braţele-mi răzemate toiagul meu apasă,/ Iar sufletu-mi se-ntoarce şi cată înapoi"[9].

Primul sonet începe astfel: "O altă auroră în sufletu-mi luceşte,/ Rază necunoscută d-a altor lumi ziori;/ Ochii mi se deschide, şi-n ochii mei zîmbeşte/ Ziua zilelor noastre, vecii netrecători". Iată şi traducerea primului catren, sub titlul *Il Sogno* (inversione litterale), realizată de însuşi Heliade: "Un' altra aurora in alma mia luce: / Raggio ignoto di altri mondi alba;/ Mi s'aprono gli occhj, e ai miei occhj risorge/ Il di dei nostri giorni, i secoli eterni"[10]. Autorul foloseşte în ambele texte alexandrinul românesc[11] cu varianta lui catalectică, dar traducerea nu este rimată. Sonetele din *Visul*, avînd lungimea versurilor de 14 şi 13 silabe, păstrează împărţirea strofică (două catrene şi două terţete), dar nu şi numărul rimelor. În mod

obişnuit, rimele sonetului italian sînt în număr de patru (două în catrene şi două în terţete). I. Heliade Rădulescu măreşte numărul acestora în catrene, dar îl menţine neschimbat în terţete. Invariabil el foloseşte schema: abab/cdcd/eef/ggf. Imperfecţiunile ritmice există, dar ele nu sînt atît de numeroase ca la contemporanul său moldovean, traducător din Petrarca, el însuşi cîntîndu-şi iubirea şi despărţirea de Bianca în maniera petrarchistă[12]. Uneori iambii se recunosc mai greu, versurile începînd cu o unitate peonică: "*Dar un năluc* urmează, şi visu-şi schimbă faţa./ *Mă pomenii* în drumu-mi tovarăş că aveam" (V), (s.n.), alteori accentele sînt dispuse într-o ordine mai riguroasă: "Dar visu-şi schimbă faţa, şi iarăşi lîngă mine/ Văzui acea fiinţă ce-atîta o iubeam" (VI). Oricum, "redresarea ritmică" despre care vorbea I. Funeriu[13] se aplică aici în mod obligatoriu, ca de altfel şi la celelalte creaţii în versuri care formează începuturile liricii noastre.

În aceeaşi culegere din 1836 apare poemul *Destăinuirea*, în care cele patru sonete care-l compun sînt axate pe tema raportului dintre poet, colectivitate şi fiinţa divină. Caracterul lui unitar, ca şi al ciclului *Visul*, nu-i va fi scăpat lui Eminescu. G. Călinescu observă că "oricît de naivă, gîndirea lui Eliade este cea dintîi ce străbate, înaintea lui Eminescu, o operă literară şi-i dă sens şi unitate"[14]. Cel mai reuşit sonet din ciclu, scris – ca şi celelalte – în alexandrini româneşti, după schema rimică menţionată, este al treilea: "Subt degete-mi răsună, liră, te-nfiorează,/ Spune ce e poetul în ast loc osîndit,/ Cum el dintr-însul raiul oriunde-nfiinţează/ Şi-şi face fericirea din bine-nchipuit.// Cînd cîntă el, s-aude, veacurile răsună;/ Cînd se închină, cerul el îl coboară jos;/ Dragostea lui e flăcări şi ura lui detună,/ Blîndeţea e seninul acel mai luminos.// Ferice de acela pe care îl slăveşte!/ La nemurire zboară, ce el i-o pregăteşte;/ În buza lui e slava ce duhu-i şi-a croit;/ În mînă-i e cununa ce-n veci stă înverzită,/ În pieptu-i e altarul pe care e slăvită/ Aleasa frumuseţe ce el a-nvrednicit".

Alexandrinul românesc, în forma-i cunoscută, "s-a statornicit datorită, mai ales, iniţiativei lui Heliade"[15]. Cel mai important metrician al epocii deosebeşte alexandrinul francez, care "se compune de douăsprezece silabe, cînd este masculin, cum zic ei, sau trunchiat; iar de va fi feminin sau plan, silabele s-ar putea număra pînă la treisprezece[16]" de "alexandrinele româneşci", care sînt "mai *exacte* decît cele franceze şi măsurîndu-se prin *iambe*, nu sufăr, ca cele

franceze, să înceapă și prin trohee, să aibă, adică, prima și a treia silabe intonate"[17].

Daca sonetele din *Visul* și *Destăinuirea* sînt scrise în alexandrini, I. Heliade Rădulescu acordă un spațiu important endecasilabului, poate și datorită faptului că "pe această măsură au vaticinat toți poeții ferici ai Italiei, *i sacri vati* ca Dante, Ariosto, Tasso, Petrarca pînă la Alfieri"[18]. Iar despre sonet, după ce afirmă că "este un genere de poesie care cuprinde nici mai mult nici mai puțin de paisprezece silabe, cuprinde adica două catrine și două terțete"[19], el se referă la cerința sonetului clasic de a da finalului un sens mai puțin așteptat: "Fiecare vers să aibă tóte condițiunile versurilor de model, și în fine... în ultimul terțet să se afle ceva neașteptat încît să deștepte mirarea, extasea; aceasta nu este așa facil nici pentru geniurile și talentele mari"[20].

Printre intelectualii vremii, care – asemeni lui Asachi și Heliade – aveau cunoștințe remarcabile în aria vastă a literaturii europene, se numără și Iancu Văcarescu. Acesta publicase în 1829, în *Curierul românesc*, poeziile *Pacea*, *Ceasornicul îndreptat* și o traducere din Metastasio. G. Călinescu notează despre el: "A compus și sonete"[21]. Dar atît în *Pacea*, cît și în *Aduceri aminte* sau în sonetul ocazional dedicat *Lui Aga Nicolache Ghica, în anul 1830, iunie 18*, – incluse în volumul de *Poezii alese* din 1830 – Iancu Văcărescu nu se îndepărtează prea mult de spiritul epocii. E adevărat, el mînuiește cu virtuozitate concepte (*Pacea*) și abstracțiuni (*Aduceri aminte*), dar versurile trohaice sau amfibrahice de 12 silabe dau sonetelor sale alte tonalități, pe care nu le vom mai întîlni în sonetele românești de mai tîrziu. În schimb, ceea ce păstrează Iancu Văcărescu din sonetul italian este una din schemele acestuia, pe care-o aplică întocmai sonetelor sale: abab/abab//cdc/dcd.

Scrise sub influența lui Heliade, sonetele lui Cezar Bolliac se caracterizeaza prin accente pronunțate de critică socială. *Sonetul la anul 1839* este, de fapt, o replică la poezia lui Heliade *Sonet la anul 1830* și conține (anticipînd *Clăcașul*) îndemnuri la revoltă: "Pe cine aștepți oare s-aline-a ta durere?/ Pe-acela ce te suge? te calcă în picere?/ Pe cei care te-ar vinde de mii de ori pe-un tron?"[22]. Ceea ce împrumută Bolliac de la Heliade este, mai ales, forma alexandrinului românesc cu varianta lui catalectica, dar nu și schema rimica, mai apropiată de modelul italian: abab/abab/ccd/ccd. Cele patru sonete din *Stanțe* sînt o îmbinare de elemente clasice și romantice în

perceperea erosului. În fața unei tinere femei cu un prunc în brațe, Bolliac are, brusc, revelația unei madone: "Îmi pare pe Madona c-o văz d-al doilea-n lume". "Onoarea" și "Amorul" sînt cuvintele-cheie, explicate în catrenele celui de al doilea sonet, dar acestei viziuni clasice poetul îi opune alta, de natură romantică, în încheierea *Stanțelor* sale, din care nu lipsește aglomerarea întrebărilor retorice: "Ce este fermecarea? Ce poate fi răpirea?/ Oari încîntarea ce e? De nu e chin uimirea/ Ce simț că-ncet mă fură cînd m-aflu lîngă tine?" În *Stanțe*, împrumuturile sînt mai numeroase. Pe linia lui Heliade folosește nu numai alexandrinul românesc, ci și schema rimică, în sonetele *II, III, IV*: abab/cdcd//eef/ggf. În catrenele primului sonet, rimele sînt îmbrățișate, nu încrucișate: abba/cddc//eef/ggf.

Mai apropiați de epoca lui Eminescu sînt George Crețeanu, Alexandru Sihleanu și Nicolae Nicoleanu, poeți de modestă vibrație lirică, deși nu lipsiți de accente personale.

George Crețeanu, care și-a adunat versurile în volumele *Melodii intime* (1854) și *Patrie și libertate* (1879), face – prin sonet – să vibreze coarda liricii patriotice, scriind: "Senzații sublime fac inima-a bate,/ De rîuri de viață el e inundat;/ Căci patria dulce și-a ei libertate/ Aici să cunoască întîi a-nvățat".[23] Ritmul amfibrahic și versurile de 12 și 11 silabe ar îndeparta această poezie de sonetul propriu-zis, dacă n-ar fi despărțirea strofică și dispunerea rimelor: abab/abab//ccd/eed.

Ceea ce contează pentru poeți, atunci cînd scriu sonete, este – mai ales – prezența celor două catrene și două terțete, precum și schema rimică, – dar mai puțin metrul și ritmul versurilor. În *Armonii intime* (1857), Al. Sihleanu apare ca un poet romantic înclinat spre durere, obsedat de destinul său tragic (*Sonet III*) sau gonind spre iubită printr-un peisaj înfruntînd furtuna (*Sonet V*). Scrise în ritm trohaic, versurile avînd între 8 și 7 silabe împart sonetele sale în două mari categorii: erotice și meditații. Din a doua categorie fac parte și aceste terțete: "Rîu-i viața-mi sbuciumată,/ Și-acea trestie mișcată/ E-al meu suflet dureros,// Viitorul ce m-așteaptă/ E pustia cea deșartă/ De pe țărmul nisipos" (*Sonetul I*). De remarcat că schema sonetului este abab/abab//ccd/eed, identică cu cea folosită de George Crețeanu.

Dacă *Armoniile* lui Al. Sihleanu sînt rodul unei viziuni romantice asupra erosului, versificările convenționale din placheta semnată de

Nicolae Nicoleanu, *Poezii* (1865), sînt axate pe ruptura dintre vis și realitate, poetul fiind condamnat la un destin tragic: "Multe valuri furioase năvăliră peste mine, / Multe inimi prea iubite în pămînt s-au prefăcut, /De cînd pentru prima oară te-am văzut printre suspine/ Zi funestă; și fatală întru care m-am născut". Versul trohaic, de 16 și 15 silabe, ne duce cu gîndul la unele sonete scrise de Asachi, dar schema rimelor (abab/cdcd//eef/ggf) este proprie sonetelor lui Heliade.

În ce măsură a fost Eminescu receptiv la aceste încercări ale înaintașilor de a-și apropia poezia cu formă fixă?

Chiar dacă modelele sale sînt altele, iar rezultatele depășesc, prin valoare, tot ce s-a scris în epocă, nu trebuie uitat că Eminescu a cinstit munca precursorilor și, mai ales, spiritul acestei munci. În scrisoarea care însoțea *Epigonii*, trimisă *Convorbirilor* în iunie 1870, Eminescu nota: "Daca în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan si Eliade, acelea nu sînt pentru meritul intern a lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sincera, neconștiută cu care lucra ei"[24].

2. *Structura sonetului eminescian*

Cîte sonete a scris Mihai Eminescu? La această întrebare, simplă în aparență, se va răspunde mereu în mod diferit, în funcție de criteriile adoptate de cercetătorul literar. Se știe cu precizie, de pildă, că antumele sînt în numar de șase, apărute astfel: *Afară-i toamnă*, *Sunt ani la mijloc* și *Cînd însuși glasul*, sub titlul *Sonete*, în revista ieșeană *Convorbiri literare*, XIII, nr. 7 din 1 octombrie 1879, iar celelalte trei: *Iubind în taină...*, *Trecut-au anii...* și *Veneția* în ediția Maiorescu din decembrie 1883. Cu toate acestea, chiar situația ultimelor antume necesită unele precizări. G. Ibrăileanu[1], de exemplu, consideră că Maiorescu, neavînd înainte "catalogul manuscriselor", nu putea selecta pentru tipar, "după propria-i judecată, pe cea mai bună" dintre atîtea variante. La o concluzie opusă ajung Perpessicius[2], I. Crețu[3] și, mai recent, Dumitru Irimia.[4] Trebuie menționat cu acest prilej și Alain Guillermou, care consideră "versiunea ultimă a poemului *Iubind în taină...*" net superioară variantei

"pe care Maiorescu, printr-o decizie contestabilă, a transformat-o, cu de la sine putere, în versiune definitivă"[5].

Situația postumelor este ceva mai complicată. Perpessicius, în monumentala ediție a operei eminesciene, distinge 20 de titluri, ceea ce înseamnă că numărul sonetelor se ridică la 26 – cifră pe care și-o însușește și L. Gáldi, autorul unui pertinent volum de stilistică eminesciană. Dar *Sauve qui peut* este, după notația lui Eminescu însuși, o variantă a sonetului *Albumul*, după cum *Sătul de lucru...*, un text neprelucrat din 1877, este un bruion al traducerii *Sonetului XXVII* de Shakespeare, în care rimele din catrenul al doilea denotă improvizația. Totuși, el figurează ca structură aparte și este menționat ca atare. În schimb, din ciclul de opt sonete satirice avînd ca punct de plecare o pagină tristă din existența poetului[7] nu este reprodus decît *Petri-notae*. Dar cel puțin încă trei sonete din acest ciclu – deși *toate* au valoare autonomă – vădind sub aspect artistic virtuți incontestabile, ar trebui citate în întregime, mărindu-se astfel la 29 cifra sonetelor supuse atenției cercetătorilor literari. Cu intuiția sa genială, G. Călinescu reproduce integral trei texte din acest ciclu, un al patrulea fiind menționat în notă[8]. În ediția M. Eminescu, *Opere alese*, apărută la Ed. Minerva, începînd din 1964, Perpessicius – care, de altfel, o și îngrijește – transcrie în capitolul rezervat notelor și sonetul intitulat *Le Baron de Trois étoiles*[9], diferit prin conținut de *Petri-notae*, deși punctul de plecare rămîne același. Prin urmare, considerînd autonome *toate* cele 8 sonete din ciclul *Petri-notae*, reiese că Eminescu a scris 33 de sonete.

Este interesant de observat că, deși pe ansamblul creației sale locul ocupat de sonete este modest, Eminescu a manifestat de timpuriu preocuparea pentru acest tip de poezie cu formă fixă. Primul sonet eminescian este de fapt o traducere după Gaetano Cerri, datînd din perioada vieneză. Dar sînt necesari aproape zece ani de muncă intensă, concretizată în 24 de texte (variante și subvariante), pînă cînd *Venedig*, sonetul obscurului Cerri, devine *Veneția* lui Eminescu, text inclus de Maiorescu în ediția din 1883. Tot din perioada vieneză datează *primul sonet original*, *Adînca mare...*, a cărui primă versiune este din 1872. Era sortit, însă, ca acest sonet să se numere printre postume, datorită parcimoniei cu care Eminescu încredința tiparului creațiile sale. Fiind o poezie cu formă fixă, în mod fatal autorul viza perfecțiunea formală, atît de evidentă în antumele sale.

Sonetul lui Cerri însemna pentru Eminescu nu numai o traducere, ci și începutul unui capitol în creația sa. Dacă rimele catrenelor din varianta A prezintă schema abba/abba, întocmai ca originalul a cărui traducere se încerca, varianta B_2 trebuie reținută, deoarece *acum se produce transformarea pe care o vom numi decisivă în structura sonetului eminescian*. Ea se referă la adoptarea unei scheme rimice în catrene: abba/baab, ceea ce constituie un prim semn de originalitate. De altfel, acest tip va fi comun aproape tuturor catrenelor din sonetele sale și va fi notat: A. Există și tipul B: (abba/abba), dar el va fi utilizat doar într-un sonet, [*Mă-ntreb în sine-mi unde este slava*], din ciclul *Petri-notae*. În terțete, rimele sînt dispuse după cum urmează: tipul A: cdc/dcd; tipul B: cde/cde; tipul C: ccd/eed; tipul D: cdc/ede. Nu luăm în discuție (din acest punct de vedere) *Sătul de lucru...*, o simplă improvizație, care nu are toate rimele în al doilea catren și al doilea terțet[10].

Chiar dacă se îndepărtează de modelul petrarchist în catrene (abab/abab sau abba/abba), schema folosită de Eminescu (abba/baab) o utilizează și Baudelaire în patru din sonetele sale: *La muse vénale*, *La vie antérieure*, *Le parfum* și *Je te donne ces vers*[11]. Dar autorul *Florilor răului*, socotit creatorul "falsului sonet", n-a folosit aceeași schemă decît, cel mult, pentru patru poezii. Numărul mare de scheme la care apelează (32) se explică prin faptul că Baudelaire n-a ținut cont, în mod intenționat, "de cele două scheme clasice"[12].

Cronologia sonetelor eminesciene este următoarea, avîndu-se în vedere anul ultimei variante (pentru postume) sau anul apariției (pentru antume): *Adînca mare...* (1873, tipul A+A); *Cum oceanuntărîtat...* (1873, tipul A+A); *Gîndind la tine...* (1876, tipul A+A); *Pe gînduri ziua...* (1876, tipul A+A); *Coborîrea apelor* (1876, tipul A+A); *Maria Tudor* (1876, tipul A+A); *Sonet satiric* (1876, tipul A+A); *Ai noștri tineri...* (1876, tipul A+A); *Sătul de lucru...* (1877); *Albumul* (1878, tipul A+A); *Sauve qui peut (variantă)*., 1878, tipul A+A); *Oricare cap îngust* (1878, tipul A+A) *Părea c-așteaptă...* (1878, tipul A+C); *Ușoare sunt viețile multora...* (1878, tipul A+A); *Oricîte stele...* (1878, tipul A+A); *Petri-notae* (1878, tipul A+A); *Iambul* (1878, tipul A+C); *Afară-i toamnă* (1879, tipul A+A); *Sunt ani la mijloc* (1879, tipul A+A); *Cînd însuși glasul* (1879, tipul A+B); *Răsai asupra mea...* (1879, tipul A+B); *Stau în cerdacul tău...*

(1879, tipul A+D); *Iubind în taină...* (1883, tipul A+A); *Trecut-au anii...*(1883, tipul A+B); *Veneția* (1883, tipul A+A).

Din ciclul *Petri-notae* n-am menționat decît sonetul titular. Celelalte au următoarea cronologie și aparțin următoarelor tipuri: 1) *Petri-notae*[13] (pentru [*Moruzi-Bei fiind în toane bune*], 1877, tipul A+A); 2) [*Împresurat de creditori, se vede*], (1877, tipul A+A); 3) [*Moruzi-Bei fiind în toane bune*], (1877, tipul A+A); 4) [*Voiți a ști, lectori, întreaga spiță*], (1877, tipul A+B); 5) [*Le Baron de Trois Etoiles*], (1877, tipul A+A); 6) [*Mă-ntreb în sine-mi unde este slava*], (1877, tipul B+A); 7) [*Un puiu de grec cu-nchipuită minte*], 1878. În acest sonet terțetele încă nu s-au conturat. Întreaga poezie conține, de aceea, patru catrene cu rime îmbrățișate (abba/baab/cddc/dccd).

Terțetele, avînd două sau trei rime, permit combinații restrînse. Tipul A (cdc/dcd), cel mai des întîlnit la Eminescu, fusese folosit înaintea lui de Petrarca, Hurtado de Mendoza, Cervantes și Platen[14]. Cu poetul german care încheie această celebră serie, Eminescu are unele afinități, vizibile mai ales în arta compoziției unor sonete[15]. Tipul B (cde/cde) este comun sonetelor lui Petrarca și Goethe, cu mențiunea că autorul lui *Faust* manifestă o preferință exclusivă pentru acest tip[16]. Cînd rimele terțetelor urmează schema ccd/eed (tipul C), sonetul capătă o ușoară tentă de vechime, amintind de forma sa primitivă, din sec. al XVI-lea, cînd apărea în Franța[17]. Îl utilizează și Baudelaire, iar în Germania Lenau[18]. În sfîrșit, tipul D (cdc/ede) este caracteristic unor sonete de Lenau și de Baudelaire[19].

În sonetul italian (cu care cel românesc are unele asemănări), ritmul iambic al endecasilabilor nu presupune prezența accentelor pe toate silabele pare. În funcție de tema tratată și de tonalitatea pe care voia să i-o dea sonetului, autorul recurgea la "tehnica accentuării", pe care o vom regăsi, cu particularitățile de rigoare, și în sonetul eminescian. Să notăm, deocamdată, că în italiană sînt frecvente trei tipuri de endecasilabi: A) cînd toate silabele VI și X sînt accentuate; B) cînd silabele IV, VIII și X sînt accentuate; C) cînd silabele IV, VII și X poartă accent[20]. La Eminescu, în aproape toate sonetele, (excepțiile vor fi menționate), silabele IV și X sînt accentuate, *ceea ce denotă existența a două emistihuri și prezența* cezurii. Contrar opiniilor exprimate de I. Funeriu[21] și, mai recent, de Mihai Dinu[22], în sonetul eminescian – și în poezia românească, în general – cezura mobilă există, ca element de bază al ritmului.

În ce privește *compoziția sonetului*, a modului în care versurile urmează linia ideilor poetice, L. Gáldi, recurgînd la exemple din lirica universală, stabilește existența a două mari categorii: *sonetul clasic* (specific lui Petrarca, dar ilustrat și de "noul clasicism" baudelairian) și, contrapus acestuia, *sonetul romantic* (avîndu-i printre autori pe Lenau și Ugo Foscolo)[23]. La rîndul său, *sonetul romantic* se împarte în *sonet romantic propriu-zis și sonet romantic clasicizant*. În aceste două subdiviziuni – afirmă L. Gáldi – putem încadra toate sonetele eminesciene. Analizînd paralel două texte, cercetătorul consideră că, din punct de vedere compozițional, *Albumul* este un exemplu tipic de *sonet romantic propriu-zis*, în timp ce varianta *Sauve qui peut* ilustrează *sonetul romantic clasicizant*[24]. Firește, această împărțire este posibilă, ca rod al unei mai bune sistematizări a materialului poetic, dar puritatea celor două clase nu există. Potrivit terminologiei lui L. Gáldi, *Afară-i toamnă* e un sonet romantic clasicizant, pe care-l putem așeza între celelalte două sonete din același ciclu, *Sunt ani la mijloc* fiind mai aproape de sonetele clasice (de ex. de Petrarca), iar *Cînd însuși glasul* mai aproape de sonetul romantic propriu-zis[25].

Realitatea modifică, însă, întrucîtva concluziile la care a ajuns cercetătorul maghiar. În *Afară-i toamnă*, de pildă, versurile din catrene se încadrează perfect în două fraze riguros delimitate, iar "poanta" din final, căzînd oarecum neașteptat, este și ea specifică sonetului de tip clasic. În schimb, în *Sunt ani la mijloc* versul final continuă ideea din versurile anterioare, iar exclamația din al doilea catren ("O, vino iar!") îndepărtează și mai mult sonetul de tipul clasic, apropiindu-l de cel romantic. În comparație cu cele două sonete din triptic, *Cînd însuși glasul* este mai aproape de sonetul romantic propriu-zis, prin interogațiile și exclamațiile sale patetice, dar în final apare "poanta" specifică sonetului de factură clasică.

Dificultăți de încadrare întîmpinăm și în cazul postumelor. Astfel, numai primul catren din *Adînca mare...* ține de sonetul romantic clasicizant, pe cînd al doilea, și mai ales terținele – care conțin și o exclamație retorică – se încadrează în sonetul romantic propriu-zis. Tot așa, prin întrebarea retorică din primul catren, sonetul *Maria Tudor* poate fi etichetat *romantic propriu-zis*, dar prin sintaxă poetică, în general, el aparține mai degrabă sonetului romantic clasicizant. În frumoasa poezie erotică *Părea c-așteaptă...*, întrebarea cu care se încheie al doilea catren ține evident de structura romantică a

poetului însuși ("Să-mi dea o gură, ori să nu-mi mai deie?"), dar și de sonetul romantic propriu-zis. În schimb terțetele – ca în sonetul clasic – se delimitează de catrene: "De-astfel de toane...", amintind construcția oarecum apropiată din *Afară-i toamnă*: "Și eu astfel..."

O încadrare strictă a sonetelor eminesciene în categoriile propuse de L. Gáldi este dificilă, din cauza numărului relativ mare de elemente compoziționale eterogene. Originalitatea poetului constă, însă, pe acest plan, în capacitatea de a le armoniza în structuri poetice de o mare frumusețe și adîncime.

3. Sonetele antume: etapele devenirii tematice

Afară-i toamnă

Este greu de susținut afirmația lui Perpessicius cum că "sonetul a fost la Eminescu una din preocupările juneții, și dacă a ajuns la cîteva din cele mai șlefuite realizări a fost numai pentru că, mai mult ca în alte specii, aici a putut să-și exercite cu stăruință nesațul său de perfecție"[1]. După cum o dovedesc numeroasele variante ale antumelor, dar și materia vastă furnizată de postume, interesul poetului pentru sonet a fost statornic, el acoperind cel puțin perioada cea mai fertilă a creației sale (1871-1879). Titu Maiorescu includea în ediția din decembrie 1883, pe lîngă tripticul publicat în *Convorbiri literare* în 1879, încă trei sonete: *Iubind în taină...*, *Trecut-au anii...* și *Veneția* care, altfel, s-ar fi numărat printre postume. Nu se poate proba că sonetele menționate au avut la apariție și girul poetului. Marele critic le-a considerat însă realizate artistic și le-a conferit demnitatea paginii tipărite. În ce privește "nesațul său de perfecție", el este fundamental la Eminescu – și a-i discuta creația în afara lui pare un nonsens.

Tripticul publicat în *Convorbiri literare* (an XIII, nr.7 din 1 octombrie 1879) constituie "o unitate psihologică"[2], avînd numeroase rădăcini în biografia mai veche sau mai nouă a poetului. Cele patru versiuni ale sonetului *Afară-i toamnă* se găsesc în tot atîtea manuscrise, clasificate astfel: tipul A (ms.2268, 14-15), avînd o dublă cronologie, datează din 1876-1877, fiind o versiune de Iași; tipul B (ms.

2261, 139) corespunde anului 1878, dar aparține, ca și celelalte versiuni: C (ms. 2279, 1) și D (ms. 2260, 238) perioadei bucureștene (1879). Analizînd sonetul *Afară-i toamnă*, L. Gáldi observa cu acuitate că "variantele oglindesc, într-o anumită măsură, împrejurările de viață ale poetului și totodată anumite stări sufletești succesive. Varianta A, de exemplu, din anii 1876-1877, pare a evoca silueta lui Eminescu, bibliotecar și amator de cărți rare (*O*, II, p.116):

Deschid volume mari și vechi tipicuri
Citesc scrisori păstrate-n «veche» roase plicuri
Și-mi amintesc pe rînd viața toată"[3].

Variantele corespunzînd perioadei bucureștene nu mai conțin date atît de explicite. "Mulțumită polisemiei cuvîntului *tipicuri*, care în primul text avea înțelesul concret de "ritual" – continuă același exeget – iar în textele următoare primește aceea, mai vagă, de "regulă, model; tradiție", prima strofă se orientează acum spre munca zilnică a poetului, către meditația de o aparență incertă din care se nasc aceste versuri pentru var. B-C:

	mintea ta	
Cînd		în vremi trecute-nnoată
	glasul tău	

Faci versuri nouă după vechi tipare
Sau recitești scrisori din roase plicuri
Și-ți amintești pe rînd viața toată"[4].

Desigur, unele aluzii la activitatea de bibliotecar, precum și la cea – statornică – de creator de poezie sînt străvezii, dar sensul primei strofe e mult mai bogat. Preocupat de scurgerea implacabilă a timpului, poetul își compară gîndirea cu un înotător. Acumulările temporale sînt numeroase, toate lucrurile purtînd patina vremii. Astfel cărțile prăfuite, scrise după "vechi tipicuri", și scrisorile păstrate-n "roase plicuri" aparțin aceluiași peisaj. Totul se derulează cu repeziciunea unui vis, ceea ce l-a determinat pe G. Călinescu să găsească aici un posibil "aspect oniric"[5]. Dar prima strofă din var. A: "Gîndirea mea în vremi trecute-nnoată/ Deschid volume mari și vechi tipicuri/ Citesc scrisori păstrate-n roase plicuri/ Și-mi amintesc pe rînd viața toată" se opune primului vers din catrenul imediat

următor: "Astfel mă-ncurc de voie-n dulci nimicuri". Față de trecerea timpului – implacabilă și rapidă – orice efort pare zadarnic. Starea proprie visării este somnolența: "Să stai la foc în jilț, de somn să picuri" și "Visez la basmul vechi al zînei Dochii", depărtarea de realitate producîndu-se treptat: "O ceață mintea-mi prinde rînduri-rînduri". Această migrație a gîndului spre vis l-a determinat pe Alain Guillermou să afirme: "Ultimul terțet nu mai e ultima chemare a unui gest grațios, a unei "surprize" familiare și încîntătoare, ci un fel de evocare în sensul exact al termenului: visul poetului suscită, prin intensitatea sa, apariția tinerei femei. Halucinația este completă și ochii, închiși, simt atingerea iluzorie a mîinilor subțiri și reci"[6]. Dar ultimul terțet coincide cu schimbarea totală a unghiului de percepție, prezența iubitei întrerupînd această stare de "dolce farniente". Atingerea realului, chiar tandră, contrar celei *din vis*, este totuși *rece* – și nu întîmplător ultimul vers al sonetului s-a păstrat aidoma în textul publicat: "La spate-aud foșnirea unei rochii.../ Un pas ușor abia călcînd pe scînduri/ *Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii*". Imaginea mîinilor "subțiri și reci" l-a urmărit și mai tîrziu pe Eminescu, pe cînd era redactor la *Timpul* iar sonetul *Afară-i toamnă* trecea prin noi tipare...

O dată cu versiunea B se produce o schimbare esențială, care va fi menținută și în tiparul următor. "Toate formele gramaticale se referă la persoana a doua – remarcă L. Gáldi – care *aici* funcționează ca subiect impersonal. Numai terțetele, începînd cu formula "Și eu..." rămîn neschimbate; prin formula inițială a terținelor și poetul intră în șirul acelora care sufăr de un fel de spleen de toamnă"[7].

Se știe însă că în sonetul italian – dar și în cel german și francez într-o măsură mai mică – exista un echilibru între părți, respectiv între catrene și terțete. Echilibrul părților era dat și de unitatea lor interioară – aspect despre care nu se poate vorbi luînd în discuție prima formă a sonetului *Afară-i toamnă*. Legătura dintre catrene și primul terțet era prea strînsă, prea evidentă, tocmai prin existența acelor forme verbale care se refereau la persoana întîi: "Gîndirea *mea*", "Și *eu* astfel". Or, prin înlocuirea persoanei gramaticale, catrenele și terțetele capătă o relativă autonomie, păstrînd, însă, unitatea de ansamblu. Dar a fost suficientă *numai* această schimbare, pentru ca amănuntul biografic referitor la munca de bibliotecar să devină superfluu. Eminescu procedează la noi modificări, înarmat cu o logică sigură, care merge pînă la detaliu. Cine studiază manuscrisele

eminesciene intră într-un laborator poetic extrem de complex, în care fiecare amănunt își are istoria sa... Dar iată începutul sonetului prefigurat de noile tipare: "Cînd mintea *ta* în vremi trecute-nnoată/ Faci versuri noue după vechi tipicuri" (B) și "Cînd gîndul *tău* în vremi trecute-nnoată/ Faci versuri nouă după vechi tipicuri" (C).

Deși ideea poetică se păstrează, modificările aduse celui de al doilea catren sînt notabile. Ele se referă nu numai la schimbarea persoanei gramaticale, dar și la înlocuirea unui vers întreg: "De muști mă apăr, cari zboară roată" – socotit, probabil, lipsit de expresivitate[8]. În tiparele B și C catrenul se remarcă prin acorduri noi: "Astfel pierdut de voie-n dulci nimicuri/ Din lumea ta nu-i nimeni (nime) să te scoată.../ Dar și mai bine-i, cînd afară-i zloată/ Să stai fumînd la foc, de somn să picuri".

Schimbările din terțete nu vizează nicidecum schema rimică (cdc/dcd), ci șlefuirea expresiei, o atenție deosebită acordîndu-se nuanțelor. Așa, de pildă, versul: "Și eu astfel mă uit în foc pe gînduri" (A și B) a devenit "Și eu astfel mă uit *din jeț* pe gînduri" – din aceeași logică internă a poeziei. Cuvîntul *zloată*, care există în toate variantele, sugerează un sfîrșit de toamnă în care deasupra firii cad, amestecîndu-se, stropi de ploaie și fulgi de nea. Versul din primele variante (A și B) ne duce cu gîndul mai aproape de iarnă, deoarece poetul privește, pe linia lui Alecsandri, focul din cămin. În tiparul C amănuntele dispar, vagul impresionist plutește în aer, accentuînd poezia clipei. Și apoi, această formă aproape impersonală îi permitea lui Eminescu să-și înceapă sonetul, în versiunea finală, cu constatarea: "Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată". Alegînd toamna, "anotimp romantic, prielnic stărilor de apatie și de retragere în sine"[9], Eminescu armonizează, de fapt, cele două peisaje, cel interior fiind determinat de cel exterior.

Versul "Visez la basmul vechi al zînei Dochii" și-a păstrat locul și structura în toate variantele, fiind un indiciu al importanței pe care i-o acorda Eminescu în cadrul ansamblului. O succintă analiză a sonetului, favorizată mai ales de acest vers, îl îndreptățea pe G. Călinescu să afirme: "Anul este la faza de restrîngere, poetul se trage în concavitatea odăii (indiciu de vegetare), reintră nu numai în visul propriei lui existențe ("viața toată"), dar în mitul nației, luate ca al doilea strat egotic"[10].

Versul cu care se termină primul terțet al textului definitiv își cristalizează forma încă din versiunea C: "În juru-mi ceața crește

rînduri-rînduri". În primele două tipare poetul oscilase între "ceață" și "simțire", dar păstrase cuvintele de rimă "rînduri-rînduri".

O mențiune specială trebuie făcută cu privire la versul "Un moale pas abia atins de scînduri", care a cunoscut următoarele variante: "Un pas ușor abia *călcînd* pe scînduri" (A), "Un pas ușor abia *sunînd* pe scînduri" (B și C). Varianta D este și ultima găsită printre manuscrisele ce conțin acest poem. "Un pas ușor" a fost înlocuit aici cu "un moale pas" – valoarea expresivă a atributului antepus fiind evidentă, iar gerunziul *(călcînd, sunînd)* a fost abandonat în favoarea unui participiu *(atins)*, al cărui grup consonantic final abia se aude. Dar în toate variantele acestui vers ritmul rămîne același, conform schemei v – v – v – v – v – v, adică un endecasilab iambic avînd toți cei cinci ictuși.

Versul cu care se încheie sonetul: "Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii" se păstrează în versiunile A,B și C, precum și în textul definitiv. El devine, însă, "Iar două mîni subțiri mi-acopăr ochii" în versiunea D, care prezintă și alte modificări față de textele anterioare. Astfel, sfîrșitul de toamnă se transformă aici în peisaj hibernal: "Afară-i iarnă, vicol..." Eminescu a renunțat însă repede la acest vers, ceea ce ne îndreptățește să credem că varianta D nu este ultima, ci una tranzitorie, în textul final reluîndu-se imaginea din variantele anterioare: "Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată". Dar realizarea cea mai importantă se produce în strofa a doua, unde versul "Nu vrei ca nime-n ușa ta să bată" ia forma "Din lumea ta nu-i nime să te scoată" (C și D). Se sugerează astfel o atmosferă de singurătate voită, pe care poetul o va nuanța în textul final. Să remarcăm totodată existența în acest catren a numeroase forme verbale, aflate la moduri și timpuri diferite: gerunziu ("*pierzîndu-ți*", "*fumînd*"), indicativ prezent ("*Nu vrei*", "bine-*i*", afară-*i*"), conjunctiv ("*să bată*", "*să stai*", "*să picuri*"). Pentru a obține o mai mare varietate de moduri, dar și pentru a înlocui *certitudinea* cu *dorința*, Eminescu transformă un indicativ prezent într-un optativ plin de sugestii: "*N-ai vrea* ca nime-n ușa ta să bată".

Acum, cele două părți ale sonetului sînt definitiv conturate: pe de o parte un tablou de toamnă (din care lipsesc cu desăvîrșire amănuntele autobiografice și al cărui paralelism sufletesc îl constituie singurătatea deplină; pe de altă parte, imaginea artistului "pe gînduri", aflat deci într-o stare de veghe poetică, din care mîinile "subțiri și reci" ale iubitei îl readuc la realitate. Veghea poetică este

complementară, în acest poem, unei așteptări difuze. Eminescu ar dori ca aceasta să ia sfîrșit – dovadă tonul ultimului terțet și mai ales acel epitet transfigurat, "*moale* pas", care ne dezvăluie bucuria secretă a îndrăgostitului.

Textul publicat în revista ieșeană este următorul:

I

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri;
Și tu citești scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gîndești la viața toată.

Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;
Dar și mai bine-i, cînd afară-i zloată,
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel ma uit din jilț pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii;
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri;

Deodat-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri...
Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii[11].

*
* *

Sunt ani la mijloc

Considerat de Perpessicius "punctul de întîlnire al celorlalte două fețe ale tripticului"[12], sonetul *Sunt ani la mijloc* cunoaște mai multe versiuni, corespunzînd unui număr de șase manuscrise principale și unul parțial. Cronologia lor este următoarea: A_1 și A_2, cuprinzînd *ottave rime,* datează din 1872; A_3, din 1876; varianta B (*Clara*), din 1876; următoarele trei: C,D,E ,din 1878 și tiparul final, F, din 1879.

Cercetînd manuscrisele observăm cum s-a decantat în timp sentimentul erotic, transfigurîndu-se, ajungîndu-se la acea *sacralizare* atît de specifică lui Eminescu, pe care o întîlnim deopotrivă în sonetele antume și în cele postume. Căci el idealizează iubirea, – ceea ce l-a făcut pe G. Călinescu să afirme: "Exaltările pasionale sînt acum

purificate, puse la o cheie melancolică și religioasă"[13]. Spre deosebire de "mistica erotică", sacralizarea presupune situarea iubirii într-un plan ideal, eternă ca și divinitatea, dar fără alte atribute ale acesteia.

În primele versiuni elanul erotic era însă pronunțat: "[(Și) Cînd te țin în brațe totul piere"] poetul făcînd aluzie la o iubire din junețe, pe care o și numește: "Graiu mă'nvățase izvorul *Aretusă*/ Și viața mea o lumina o musă". În versiunea A_3, spre deosebire de cea anterioară, numele iubitei lipsește, dar iubirea e cît se poate de terestră: "D'amînduror durere îmi e milă/ Copila mea, iubita mea copilă".

Abia cu versiunea B, din 1876, sentimentul erotic începe să se purifice. Iubita este comparată cu un înger – sugerîndu-se astfel o apropiere mai greu de realizat, dar cu atît mai tandră și mai prețioasă. Dar "îngerul" eminescian poartă un nume de pămînteană: *Clara*. Catrenele acestui tipar sînt importante și pentru faptul că oferă materia pentru un alt sonet antum: *Trecut-au anii...:* "Șoptește [,] Clara [,] tainice cuvinte / *Abia'nțelese, pline de'nțeles*/ Înțelepciunea toat'o am cules/ Din ochii mari, din gura ta fierbinte.// Nu-mi sfărîma acel frumos *eres*/ C'un înger ești al cerurilor sfinte/ Atît de blînd și-atîta de cuminte/ Ca să m'adormi pe veci ai fost ales". Terțetele încep cu un vers ("Tu nici nu știi c'a ta apropiere") ușor modificat față de stihul existent în prima *ottava rima* (A_1): "Tu/ Nu știi cum a ta apropiere". Mai trebuie să semnalăm în ultimul terțet motivul "lamurei de miere", – o comparație pentru vorba (glasul) iubitei. Versul "Căci vorba ta-i ca lamura de miere" din A_1 devine în versiunea B: "Să sorb în suflet glasul tău iubit –/ Căci curge lin ca lamura de miere". Prin această comparație, Eminescu încearcă de fapt o nouă purificare, pentru că "lamură" înseamnă ceea ce este mai pur și mai nobil într-un lucru[14].

În varianta C este eliminat definitiv numele iubitei, primul vers, în noua lui formă, menținîndu-se și în textul final: "Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece". Al doilea vers din catren: "Ci tu rămîi în suflet neschimbată", deși se deosebește radical de endecasilabul care-l înlocuiește, trebuie menționat pentru că ambele au o schemă ritmică apropiată. Motivul "lamurei de miere" este păstrat, dar în versul respectiv, "Căci curge lin" devine "Căci dulce e". Menționăm că pluralul *dulci* apăruse deja, în finalul primului catren: "Cu ochii mari și *dulci* cu mînă rece".

Versul "Minune cu ochi mari și mîna rece" a cunoscut și el, în timp, mai multe deveniri: "Din ochii mari, din gura ta fierbinte" (B), "Cu ochii mari și dulci cu mînă rece" (C), "Odor cu ochii mari și mînă rece" (E). Cuvîntului "odor" i-a fost preferat "minune", dar nu în sensul "misticii erotice" la care se gîndea G. Călinescu. *Odor* și *minune* au sensuri diferite. Primul definește ceva terestru; celălalt arată apartenența la ideal. Întregul sonet este, de fapt, expresia acestei sacralizări a iubirii:

II

Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece
Din ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm,
Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm,
Minune cu ochi mari și mînă rece.

O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea se plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Și cînturi nouă smulge tu din liră-mi.

Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima-mi de-adînc o liniștește,
Ca răsărirea stelei în tăcere;

Iar cînd te văd zîmbind copilărește,
Se stinge-atunci o viață de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi crește[15].

Decantarea imaginii erotice a rezultat din limpezirea și înnobilarea expresiei poetice. Din amintirea Aretusei, "iubita mea copilă", cum spunea poetul, a rămas doar versul "Iar cînd te văd zîmbind copilărește". Suprapusă, imaginea Clarei cu "ochii mari" și "gura fierbinte" mai dăinuie încă în primul catren: "Minune cu ochi mari și mînă rece". A treia imagine este cea a Veronicăi – inspiratoarea atîtor poezii de dragoste, printre care și tripticul de față "ce-și datorește conturarea finală aceluiași răstimp de intensă nostalgie veroniană, a surghiunitului de voie, de nevoie, la București"[16].

Dar Eminescu distinge clipa întîlnirii cu Eros – relevantă, irepetabilă, de aceea numind-o *sfîntă* – de durată (acumulare temporală irelevantă): "Sunt *ani* la mijloc și-ncă *mulți* vor trece/ Din *ceasul*

sfînt în care ne-ntîlnirăm" (s.n.). Din această cauză trebuie să considerăm Femeia și Iubirea două simboluri îngemănate, iradiind deopotrivă mister și frumusețe. G. Ibrăileanu, cunoscător profund al operei eminesciene, avea dreptate cînd afirma: "Eminescu nu cîntă incidentele unei iubiri, ci iubirea; nu cîntă farmecele unei femei, ci femeia". Citatul acesta, din prefața *Poeziile lui Eminescu* la ediția apărută sub îngrijirea sa, în 1930, la Editura Națională, se cere completat. Ibrăileanu acordă o importanță deosebită problemei în discuție, pentru că, puține rînduri mai jos, citim: "În manuscrisele sale găsim uneori poezii ocazionale, în care omul și-a notat sentimentele și din care poetul a extras, în urmă, poezia definitivă cu caracter general, curățită de tot accidentalul faptelor și de tot particularul sentimentelor"[17].

Invocarea iubitei se face după un anumit ritual, scump poetului. Privirea muzei luminează sensul lumii lăuntrice, prezența ei condiționînd creația: "O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,/ Privirea ta asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă a petrece/ Și cînturi nouă smulge tu din liră-mi".

În legătură cu ultimul vers al sonetului, G. Călinescu remarca: "Sufletul îmi crește" e o combinație nouă a poetului, după "inima îmi crește". Acțiunea sugestivă a expresiei nu e în sens calitativ însă, ci spațial, dinamic, indicînd o revărsare a apelor prea umflate ale sufletului".[18] Dar nimic nu ne oprește să credem că este vorba, aici, și de o transformare calitativă, din moment ce-i atribuim lui Eminescu înclinația statornică spre ideal, concretizată în sacralizarea iubirii. "Suflet" și nu "inimă" (cf. versiunea F, ms. 2260, 236), deoarece el se înscrie în sfera acelor noțiuni pline de sens dar greu de atins, din care face parte idealul însuși.

*

* *

Cînd însuși glasul

Ultimul sonet din tripticul publicat de *Convorbiri literare* în numărul său din octombrie 1879 își află materia într-un număr de opt manuscrise, ordonate astfel: A (ms. 2281, f.81), datînd din 1875-1876; B (ms. 2289, f.68), C (ms. 2268, f.12); D (ms. 2268, 11 v.) și E (ms. 2268, f. 29-30), aparținînd perioadei 1876-1877; următoarele două tipare: F (ms. 2280, f.19) și G (ms. 2281, f. 143)

sînt scrise în 1878, iar ultimul, H (ms. 2280, f. 235), este din anul 1879.

Această delimitare e contestată de Al. Piru, care, într-un articol din *Tribuna*, după ce demonstrează că *Sătul de lucru...* este tradus după sonetul shakespearian *XXVII, Weary with toil...*, avansează ideea că "Eminescu a reluat traducerea în ms. 2281, f.68, care în ediția de *Opere* figurează la Perpessicius ca variantă la sonetul *Cînd însuși glasul*, publicat în *Convorbiri literare* din 1 octombrie 1879"[19].

Așadar, textul din traducerea *Sătul de lucru...*:

Sătul de lucru caut noaptea patul,
Dar al meu suflet un drumeț se face
Și pe cînd trupul doarme-ntins în pace,
Pe-a tale urme l-au împins păcatul.

E noapte neagră-n ochii-mi, totul tace,
Dar mintea-mi vede – genele holbate.
Ca și un orb mă simt în întuneric
Și totuși înainte-mi zi se face.

E chipul tău, lumină necrezută
De frumuseți, de taină, curăție,
Ce nopții reci lucire-i împrumută.

Din cauza ta, bălaia mea soție,
Cît zilnic trupu-odihnă n-are,
Iar noaptea sufletului în cale pleacă[20]

a fost reluat în ms. 2281, f.68:

Cînd de-osteneală gean-abia se ține,
A mele gînduri te-nsoțesc ca sclavii.
Și prins de setea unei dulci evlavii
Drumeț se face sufletul din mine.

Și cum prin friguri aiuresc bolnavii
Prin întuneric te privesc pe tine
Ș-a tale lacrimi de zîmbiri îs pline
Căci ca un înger trist și blond – așa vii.

Și mîna-ntind să văd dac' adevăru-i
Că tu te-arăți iubită dulce fată,
Că eu te văd cum te văd ochii-oricărui,

Tu arătare blîndă luminată,
Tu nopții negre frumuseță-i dărui
Răpind (u-i) minții mele odihna toată"[21].

Dacă Perpessicius însuși[22] recunoaște că sonetul *Sătul de lucru...* este o traducere după Shakespeare, dîndu-i astfel dreptate lui Al. Piru, în schimb compararea acestui poem cu varianta A, precum și cu textul definitiv al sonetului *Cînd însuși glasul*, relevă mai degrabă deosebiri decît asemănări frapante. Ștefan Avădanei, deși acceptă ideea migrației unor motive sau imagini, subliniază că "perechea tensională a lui Shakespeare (minte și trup) este total neglijată, iar elaborările metaforice pe baza celor doi termeni trec într-un alt sistem de coordonate"[23], în timp ce în textul final eventualele influențe shakespeariene[24] încetează cu totul. "De altfel – argumentează autorul – chiar primul vers introduce o stare opusă celei din sonetul shakespearian: nu mai este vorba de începutul unei aventuri a minții atunci cînd trupul obosit își caută odihna, întrucît "însuși glasul gîndurilor tace"[25].

Dar motivele, imaginile, uneori chiar versuri întregi pot migra dintr-un poem în altul, variantele eminesciene oferind numeroase exemple în acest sens. Astfel, versul "Pe veci pierduto, vecinic adorato", cu care se încheie tripticul din *Convorbiri*, apare pentru prima oară într-o variantă a sonetului *Sunt ani la mijloc* (C, ms. 2259)[26], iar terțetele întîlnite în varianta B (ms. 2289, f.68) a sonetului *Cînd însuși glasul* vor trece, pînă la urmă, în *Oricîte stele*. Notînd acest lucru, Perpessicius generalizează: "Implicațiile de teme, altoiurile necurmate și împrumuturile de versuri, de la o versiune la alta, sunt legile elementare ale creației eminesciene și tot ce le ilustrează are îndreptățirea să fie nu numai semnalat, dar și reintegrat în fizionomia lui originară"[27].

În sonet, elementul de stabilitate îl constituie adesea structura rimelor care, cu toate modificările ulterioare, nu se schimbă definitiv. Cîteva rime – mai multe sau mai puține – din catrene sau terțete tot vor fi păstrate. Or, comparînd rimele (atîtea cîte sînt) din *Sătul de*

lucru... cu cele din prima versiune a sonetului *Cînd însuși glasul*, ne dăm seama cu ușurință că ele aparțin unor texte diferite[28].

Față de schema rimică cdc/dcd, utilizată în terțetele primelor două sonete din triptic, întîlnim o abatere care se dovedește fructuoasă și pe care poetul o menține în textul final. Astfel, în versiunea E (ms. 2268, f.29-30) schema terțetelor este cde/cde, varianta nr.3, (pe care o transcriem), prezentînd (față de prima) avantajul de a fi completă:

3⁰ O brațe dulci de mult nu mă mai țineți
De mult te-ai dus nespusule noroace
Iubita mea, ce-atît am desmierdat-o

Ah înc-odat' cu ochii tăi cei vineți
Răsai din umbra vremilor încoace
Pe veci pierduto, vecinic adorato (b)[29].

Spre deosebire de sonetele anterioare, *Afară-i toamnă* și *Sunt ani la mijloc*, terțetele poeziei *Cînd însuși glasul* evidențiază o elaborare mai lentă, ca urmare a unei gestații prelungite. Un manuscris întreg (2268) este dedicat terțetelor. După cum remarca Perpessicius, este prefigurat aici "interesantul caz al luptei pentru degajarea terțetelor și apropierea lor de forma definitivă (ceea ce se realizează în E), cu tot acel flux și reflux de forme, căci, după ce în C se depărtase, în D revine la terțetele din B, așa zise, ale sonetului *Oricîte stele* (...). Să se noteze că în C terțetele au mai fost scrise odată, în josul paginii înainte de a se trece la transcrierea habituală, de pe fila albă, din stînga. Jocul creionului roșu și încadrarea terțetelor în D arată că Eminescu lucra cu toate manuscrisele deodată deschise în față, cînd proceda la elaborarea unor forme ultime"[30].

Constatarea finală necesită, totuși, o precizare. Reluarea manuscriselor, distanțată în timp, i-a permis lui Eminescu nu numai o "purificare" a materialului, ci și a sentimentului însuși, renunțînd la toate aluziile care ar fi putut conduce spre o anumită realitate.

Fonetica expresivă imprimă sonetului *Cînd însuși glasul* o muzicalitate aparte:

III

Cînd însuși glasul gîndurilor tace,
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii -

Atunci te chem; cîntarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopții blînd însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii!

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zîmbind peste-a mea față,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strîngerii în brațe -
Pe veci pierduto, vecinic adorato![31]

Schimbările produse în natura rimelor reflectă cît se poate de fidel căutările eminesciene avînd ca scop fonetica expresivă a poeziei. Astfel, dacă în var. A ultimul ictus din endecasilabii catrenelor cădea fie pe *a*; fie pe *i*; iar în tertete pe *ă* și *a*, în var. B alternanța *o* și *a* se produce numai în tertete, în catrene ictusul final căzînd pe vocala *a*. Începînd cu tiparul C alternanța dispare, putîndu-se vorbi, încă de pe acum, de prezența aceleiași vocale aflate sub ictus forte în toți endecasilabii.

Structura muzicală a sonetului (în general) este extrem de complexă, dar muzicalitatea celui de față este evidentă[32], în primul rînd datorită foneticii sale expresive.

În privința schemelor rimice propuse de Eminescu, ele sînt aceleași pentru catrene (abba/baab), dar diferă în tertete. În *Afară-i toamnă* și *Sunt ani la mijloc*, tertetele urmează schema cdc/dcd, pe cînd în sonetul *Cînd însuși glasul* schema tertetelor este cde/cde.

Cercetătorul german W. Mönch, al cărui volum (*Das Sonett*) este adesea citat de L. Gáldi, consideră că tipul adoptat de Eminescu în catrene nu seamănă cu al nici unui celebru autor de sonete, fiind deci o inovație, comparabilă cu "inovațiile, tot individuale, ale lui Sidney și Spenser"[33].

Deși posibilitățile de combinare ale celor două rime din catrene sînt limitate, prin alegerea schemei *abba/baab* Eminescu încearcă să se distanțeze de anumite modele ilustre. În tertete, însă, unde "i-

novațiile" rimice au fost mai numeroase, poetul român nu putea decît să aleagă o variantă, care să corespundă unor criterii compoziționale și estetice. Tipul cdc/dcd este specific lui Petrarca, dar el poate fi întîlnit atît în literatura germană, cît și în cea iberică. De asemenea, schema cde/cde, folosită în terțetele sonetului *Cînd însuși glasul* este specifică atît lui Hurtado de Mendoza și Camôes, cît și lui Goethe, care o utilizează exclusiv[34].

Criteriile alegerii acestor scheme în terțete pot da naștere unor interpretări variate. Ne mulțumim să remarcăm doar că în sonetul *Afară-i toamnă* și *Sunt ani la mijloc* – unde se utilizează schema cdc/dcd – în ultimul endecasilab, verbul (sau unul din verbe) se află foarte aproape de cuvîntul de rimă, sau poate încheia versul:

Iar mîni subțiri și reci mi-*acopăr* ochii (*I*);
Privirea-mi arde, sufletul îmi *crește* (*II*).

În schimb, el lipsește cu desăvîrșire din ultimul vers al sonetului *Cînd însuși glasul*, unde Eminescu a apelat la schema cde/cde:

Pe veci pierduto, vecinic adorato! (*III*).

Dar tripticul acesta evidențiază legătura secretă dintre timpul și spațiul sufletesc, existente independent de timpul și spațiul obiectiv. Sentimentul rămîne *același*, chiar dacă realitatea suferă schimbări, uneori esențiale. De la singurătatea așteptării, care *poate* lua sfîrșit prin venirea iubitei (*Afară-i toamnă*), se trece la *dorința revederii* (*Sunt ani la mijloc*), pentru a se ajunge, în sonetul final, la *conștiința visului ca unică realitate*.

*
* *

Iubind în taină...

Cele șase variante ale acestui sonet – a căror filiație editorul o pune în evidență printr-un grafic – au fost scrise între 1875 și 1878, fiind un tipic "produs veronian"[35]. Perpessicius menționează că el "sugerează ceva din atmosfera sonetului lui Arvers ("*mon coeur a son secret, mon âme a son mystère*")[36], opinie neîmpărtășită de Alain Guillermou: "La Arvers, discreția melancolică este esențială textului

și se prelungește pînă la sfîrșit. La Eminescu această discreție nu este altceva decît un consemn provizoriu impus de iubită – ea nu ignoră nimic din iubirea pe care o inspiră – și poemul se termină cu o arzătoare chemare"[37]. Cu această "discreție melancolică", specifică poetului francez, ar putea fi comparate, eventual, primele două versuri ale var. A (ms. 2288, 6): "Iubind în taină mi-am impus tăcere/ Gîndind tăcerea că îți place ție", – pentru că cele care formează strofa a doua amintesc mai degrabă de irmoasele pe care Perpessicius le transcrie înaintea variantelor acestui sonet. S-ar putea spune că întîlnim aici un caz cu totul deosebit, cînd niște irmoase – devenite din cîntece bisericești cîntece laice – constituie punctul de plecare al unui sonet erotic[38]. Se cunoaște că Alain Guillermou nu este familiarizat cu lamentațiile erotice existente într-o asemenea poezie. Respingînd *de facto* ideea, el nu sesizează nici sensul exclamației care apare în catrenul al doilea al variantei A: "Dar nu mai pot să tac... Dorința vie/ De a sorbi de pe-a ta buză miere/ De-a răsufla duioasa-nväpăiere/ A sufletului tău *oh* mă sfîșie".

Exclamația dispare însă în varianta imediat următoare, B_1 (ms. 2306, 9), iar violența dorinței este mult atenuată. Cuvinte ca: "a sorbi", "a răsufla", "a sfîșia", care-și puteau găsi locul într-un irmos oarecare, nu cadrează cu tăietura elegantă a sonetului erotic, și Eminescu renunță la ele: "Dar nu mai pot. A dorului tărie/ Cuvinte dă l-a ochilor mistere/ Vreau să respir duioasa-nvăpăiere/ Acelui suflet care doru-mi știe".

O dificultate gramaticală, nerezolvată de Eminescu, ci de editorii săi, apare în ultimul vers al catrenului citat. Articolul genitival *a* lipsește, ca și din var. C (ms. 2281, 72): "Vreau să mă-nec de dulceanvăpăiere/ (a) Acelui suflet, ce pe-al meu (îl) cere". În schimb semnalăm prezența cratimei ("ce *pe-al* meu"), care impune accentuarea silabei următoare: (*ce pe-al meu*). Dar ea a fost îndepărtată din textul publicat, antrenînd și schimbarea accentului. Din această cauză, accentul se mută – cum în nici un caz n-a dorit Eminescu – pe articolul posesiv (*al*). Nici adjectivul demonstrativ *Acelui* nu și-a păstrat forma, devenind "A celui" într-un vers care, ritmic, este numai parțial realizat. De altfel, comentînd alegerea făcută de Maiorescu prin publicarea manuscrisului 2281, 72, Alain Guillermou notează malițios că ea s-ar datora unor factori extra-estetici[39].

Lectura paralelă a textelor pune totodată în lumină discernămîntul criticului, care nu întîmplător s-a oprit asupra acestei variante. Chiar

dacă Alain Guillermou o consideră "un recul în comparație cu elanul cvasi-juvenil care animă celelalte texte"[40], ea este mai apropiată, ca tonalitate, de sonetul clasic. În var. D (ms. 2261, 141 v.), "elanul juvenil" cedează locul imaginii decantate, care nu exclude însă cu totul rafinamentul erotic: "În ochii tăi citeam cu lăcomie/ Cruzime dulce, stranie plăcere", dar finalul, prin explicitarea unei imagini, anulează farmecul pe care, altfel, strofa l-ar fi avut: "Cu o privire tu îneci suspinu-mi/ În sînul veșnicei uitări – în Lethe – / Desfă a tale mîni și vin la sînu-mi". Reiese că Titu Maiorescu a cunoscut toate variantele, dar alegerea lui s-a oprit asupra următorului text:

Iubind în taină am păstrat tăcere,
Gîndind că astfel o să-ți placă ție,
Căci în priviri citeam o vecinicie
De-ucigătoare visuri de plăcere.

Dar nu mai pot. A dorului tărie
Cuvinte dă duioaselor mistere;
Vreau să mă-nec de dulcea-nvăpăiere
A celui suflet ce pe al meu știe.

Nu vezi că gura-mi arsă e de sete
Și-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,
Copila mea cu lungi și blonde plete?

Cu o suflare răcorești suspinu-mi,
C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete.
Fă un sfîrșit durerii... vin' la sînu-mi[41].

*

* *

Trecut-au anii...

Despre sonetul *Trecut-au anii...*, care a cunoscut între 1878 și 1879 mai multe versiuni: A (ms. 2277, 46), B (ms. 2276, 93 v.), C_1 (ms. 2261, 93+92 v.), C_2 (ms. 2260, 149), D_1 (ms. 2260, 237), E_1 (ms. 2261, 257+256) și E_2 (ms. 2260, 150), Perpessicius notează: "Deși pe o temă oarecum mai generală, și amintind în mic și într-un registru mai temperat, sentimentul de înstrăinare al *Melancoliei* –

prin anume detalii însă, precum imaginea *lirei*, întîlnită și în grupul celor trei sonete [publicate în *Convorbiri literare*, din 1 octombrie 1879], ca și prin întreaga atmosferă, ușor deprimantă, *Trecut-au anii...* poate fi privit ca un acord al aceluiași cîntec"[42].

Interesante interpretări a suscitat mai ales primul vers al acestui sonet, în care *anii* sînt comparați fie cu un stol de păsări migratoare, fie cu norii care brăzdează cerul.

Alain Guillermou, de pildă, consideră că "în 1879 Eminescu trebuia într-adevăr să aleagă versiunea *nouri lungi*, deoarece imaginea păsărilor migratoare fusese deja utilizată în *De cîte ori, iubito*, poem publicat la 1 septembrie al aceluiași an"[43]. Explicația este plauzibilă, însă Tudor Vianu îi găsește alta: "Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei, decît comparația cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare și mai fluentă. Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează și mai bine scurgerea vieții, decît rapida brăzdare a cerului de un cîrd de păsări"[44].

Imaginea *norilor* este, fără îndoială, un simbol: *al vieții trecătoare*, susține Tudor Vianu; *al visurilor* (spulberate) – remarcă Alain Guillermou[45].

Ambivalența simbolului este posibilă, mai ales dacă raportăm sonetul de față la cel intitulat *Sunt ani la mijloc*, cu care se înrudește încă din titlu, ambele fiind niște elegii "despre scurgerea timpului și fericirea pierdută, continuîndu-se apoi cu chemarea adresată iubitei".[46]

Referindu-se la ultimul vers, conținînd exclamația "mă-ntunec!", Tudor Vianu observa: "Nu încape nici o îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei"[47], iar Alain Guillermou atribuie poetului "grija de a da confidenței sale (erotice, n.n.) un ton care să o situeze în planul liricii impersonale"[48]. Opiniile amintite nu sînt nicidecum divergente, deși au în vedere aspecte diferite ale textului poetic. Dar ceea ce trebuie remarcat în primul rînd este raportarea pe care o face Eminescu unui prezent lipsit de lumina și căldura iubirii, la un trecut tot mai îndepărtat, cînd efectele duratei îi erau aproape străine.

Versul "Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri" din textul final a cunoscut mai multe variante. Astfel, în primul tipar (ms. 2277, 46) apare imaginea copilăriei, iar cuvîntul *eresuri* are sensul obișnuit de *superstiții*: "*Copil* eram cînd neguri albe-n șesuri/ Luceau ca-n visul unei nopți de vară/ Iar frunza trist lucea din frunza rară/ Dînd viață

unei lumi de dulci *eresuri*"[49]. În varianta B (ms. 2276, 93 v.), imaginea copilăriei este abandonată, pentru ca în variantele C_1 și D_1 *anii* – și ai copilăriei, și ai tinereții, – ai vieții, deci – să fie comparați cu un stol de păsări: "*Trecut-au anii* ca un pîlc de presuri". Perpessicius[50] semnala o variantă a tiparului C_1[51] în care cuvîntul *eresuri* avea un cu totul alt înțeles, Eminescu atribuind iubitei misterul și frumusețea stranie specifice credințelor populare: "O îmi șoptește numai dulci cuvinte/ Abia-nțelese pline de-nțelesuri / Las să citesc acele *dulci eresuri/ Ce le ascunde ochiul tău fierbinte*". Alain Guillermou consideră că aici poetul "dă meditației sale asupra tinereții pierdute un ecou mai intim"[52]. Dar varianta respectivă a fost repede abandonată.

În sfîrșit, în variantele E_1 și E_2 primul vers, în care anii erau comparați cu "nouri lungi pe șesuri" este mai realizat (din punct de vedere al ritmului) decît cel similar din textul publicat de Maiorescu, deoarece aici ritmul iambic presupune prezența tuturor ictușilor comuni:

Trecút-au áni ca nóuri lúngi pe șésuri.

Am remarca, totodată, frumusețea particulară a cuvîntului "nouri", – mai arhaic dar și mai muzical decît varianta lui fonetică. De asemenea, în textul din ediția Maiorescu stau alături două silabe accentuate, scoțînd ritmul din albia lui firească, fără ca versul să cîștige ceva:

Trecut-au anii ca *nóri lúngi* pe șesuri.

Dar ceea ce trebuie menționat în primul rînd, analizînd succesiunea acestor variante, este puterea de generalizare pe care o capătă cuvîntul *ani*. Nu copilăria sau tinerețea – (presupunînd o anumită vîrstă) – ci întreaga viață se îndepărtează încet, sonetul putînd fi considerat un rezumat poetic al existenței. Lunecarea temporală este însoțită aici de un "factor psihic" care grăbește "ieșirea acelui timp din sfera înțelegerii, a accesibilității sufletești"[53]: "Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară/ Povești și doine, ghicitori, eresuri,/ (...) /Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,/ O, ceas al tainei, asfințit de sară".

Totuşi, este greu să considerăm – aşa cum face Alain Guillermou – că sonetul este axat pe opoziţia fundamentală "tinereţe triumfătoare a femeii, tinereţe pierdută a poetului"[54], chiar dacă versul "Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri" ne permite să-l etichetăm drept erotic. De asemenea, un argument în favoarea acestei interpretări l-ar putea constitui versul: "Cu mîna mea în van pe liră lunec", în care imaginea *lirei* apărea tot într-un sonet erotic (*Sunt ani la mijloc*).

Dar privită din alt unghi, poezia îşi dezvăluie cu totul alte semnificaţii. Pentru George Popa, de pildă, "spaţiul fizic" devine unul "al tainei", determinînd trecerea pe "plan psihic" a "jocului spaţial". Ia naştere astfel un "spaţiu sufletesc" ce "creşte pînă la tensiuni negative extreme"[55], finalul accentuînd opoziţia dintre prezent şi trecut, constituindu-se totodată într-o meditaţie asupra timpului ireversibil: "Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec!"

Între începutul poeziei ("Trecut-au anii") şi sfîrşitul ei ("mă-ntunec!") se află cercul existenţial care cuprinde, fireşte, şi erosul. Dar el nu este, cum crede Alain Guillermou, singurul element definitoriu al "tinereţii pierdute", deşi tot exegetul francez se referă la "valoarea ambiguă a poemului"[56], care poate fi considerat "o plîngere a timpului pierdut"[57], exprimată în tonul celorlalte poeme veroniene.

Dimpotrivă, G. Călinescu respinge ideea prezenţei erosului. "Poezia de aspiraţiuni intelectuale este şi mai pură cînd s-a extirpat din ea orice năzuinţă erotică"[58] – afirmă acesta, numind *Trecut-au anii...* "castul sonet" care evocă "o vreme fabuloasă, pierdută dincolo de pragul timpului nostru mişcător, în care copilăria îşi păstrează modul ei alb, prin nealterare la nici o aluzie de maturitate"[59]. În schimb, el remarcă la Eminescu "halucinaţii ale simţului de timp"[60]. Aşadar, o meditaţie despre timp, în care totul – de la copilărie, la imaginea lirei şi a femeii iubite – se transformă într-o dureroasă amintire:

Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri
Şi niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mişcară
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nţelese, pline de-nţelesuri -

Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, asfinţit de sară.

Să smulg un sunet din trecutul vieţii,
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
Cu mîna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereţii
Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec![61]

*

* *

Veneţia

Publicarea sonetului *Veneţia* a stîrnit reacţii contradictorii, exegeţii eminescieni fiind puşi în situaţia de a decide dacă este vorba de o traducere – fie ea şi genială – sau de o creaţie originală. Punctul de plecare îl constituie *Venedig*, – sonetul obscurului poet austriac Gaetano Cerri, a cărui apariţie în volum datează din 1864. Această realitate n-o contestă nimeni. Caracterul axiomatic al acesteia încetează însă imediat ce sonetul eminescian este raportat la original.

S-ar putea remarca, totuşi, că nu Eminescu, ci Titu Maiorescu a fost părintele acestui "don quijotism" critic. Mentorul *Junimii* a selectat şi ordonat poeziile cuprinse în volumul din decembrie 1883. Iar această selecţie "se întemeiază pe criteriul valorii estetice şi al specificităţii lor poetice"[62]. Dacă n-ar fi intervenit Titu Maiorescu, nu numai *Veneţia*, dar şi *Glossa* ori *Ce te legeni...* s-ar fi numărat printre postume. Se pune întrebarea: dacă Eminescu şi-ar fi îngrijit propriul volum[63] ar fi menţionat împrumutul sau l-ar fi trecut sub tăcere? Fiindcă textul publicat de Maiorescu nu mai are caracteristicile unei simple traduceri, ci prezintă o îndepărtare apreciabilă de original, echivalînd cu o decantare nouă, ca urmare a unei alte viziuni asupra unui material poetic dat. G. Ibrăileanu remarca faptul că "oricare ar fi fost punctul de plecare, Eminescu ar fi făcut din versurile care l-au inspirat o poezie a sa, originală şi – după regulă – o poezie mai frumoasă decît modelul, ca sonetul *Veneţia, La steaua* şi *Somnoroase păsărele*"[64].

În schimb, G. Călinescu, după ce constată că la Viena pe Eminescu îl interesau poeții mărunți, "uneori chiar anonimi, de unde putea să-și ia, nestingherit, idei pe care apoi să le topească cu desăvîrșire în fraza lui personală"[65], păstrează unele rezerve privind valoarea acestei poezii: "În *Veneția*, contribuția personală îndepărtează într-o măsură oarecare traducerea de originalul german *Venedig* de Cajetan Cerri. Dar sonetul nu e dintre acelea de care Eminescu nu se poate lipsi. Toți tropii dulcegi din mărunta poezie germană au trecut aici. Iubita cu obrajii palizi de moarte ("Auf Geliebten bleicher Totenwange") a devenit "mireasa dulce", adică Veneția, a lui Okeanos, adică a marelui Canal. Obișnuința, școala ne mai fac să ascultăm cu plăcere versurile sentențioase ale acestui sonet, precum: "Okeanos se plînge pe canaluri.../ Nu-nvie morții – e-n zadar, copile!", dintre care cel din urmă e o simplă traducere: "Lass ab! die Todten stehn nicht auf, o Knabe!"[66]

Mai aproape de admirația lui Ibrăileanu decît de rezervele emise de G. Călinescu se numără studiile semnate de L. Gáldi (1936 și 1964), D. Caracostea (1938), Alain Guillermou (1963), George Popa (1982) etc.

În ediția Perpessicius au fost publicate 24 texte (variante și subvariante), avînd următoarea cronologie: variantele A, B_1, B_2 și C aparțin epocii vieneze (1871-1872); variantele următoare, în număr de șapte[67] (D_{1-3}, E_{1-4}), datate cca. 1876, aparțin perioadei ieșene, iar variantele F_{1-5}, G_{1-2}, H și I_{1-2}, cu trei subvariante, datate 1878-1880, au fost elaborate în anii petrecuți la București[68]. De notat că în ms. 2262, f. 193, devenit var. D_1, Eminescu dezvăluie sursa inspirației sale ("după G. Cerri")[69], iar în varianta următoare, D_2 (ms. 2263, f.142), el menționează în subtitlu: "Sonet. Imitație"[70]. Din acest moment – corespunzînd unei îndepărtări evidente de originalul german – orice referire la sursa de inspirație încetează. Să fi dat, tocmai prin aceasta, Eminescu un răspuns celor care vor contesta originalitatea sonetului *Veneția*? Este greu de precizat, mai ales în lipsa copiei ultime care, purtînd sau nu mențiunea respectivă, ar fi fost, cum remarcă Perpessicius, "un act de deciziune creatoare"[71].

Pînă în 1914, cînd I. Grămadă publica la Heidelberg *Mihail Eminescu (contribuții la studiul vieții și operei sale)*, primul nume invocat[72] în legătură cu posibila sursă de inspirație a *Veneției* a fost germanul Platen. Așa procedează A. Grama în 1891, Ilarie Chendi în

1902, în prefața volumului M. Eminescu, *Literatură populară*, Anghel Demetrescu în 1903, dar mai ales N.I. Apostolescu în studiul său din 1909, intitulat *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*. N.I. Apostolescu se referă pe larg la traducerile libere, în limba franceză, ale sonetelor lui Platen, datorate lui N. Martin, unul dintre acestea, *Feuilles lyriques*, amintind în mod special de *Veneția*. Astfel, ultimul vers al sonetului *Feuilles lyriques*: "Hélas! Jamais les pleurs n'ont réveillé la mort" ar deveni, în traducerea lui Eminescu: "Nu-nvie morții, e-n zadar, copile"[73].

Numele lui Gaetano Cerri este menționat atît de I.A. Rădulescu-Pogoneanu în articolul *Din poeziile inedite ale lui Mihail Eminescu*, publicat în *Convorbiri literare*, XXXVI, nr.5 din 1 mai 1902, cît și de Ion Scurtu, în ediția din 1908, unde apar și manuscrisele cu mențiunea "imitație" și "după G. Cerri"[74].

Dacă I. Grămadă considera *Veneția* o traducere, "în cazul cel mai bun o imitație, ce-i drept genială"[75], G. Ibrăileanu vedea în ea o creație originală, "căci – spunea criticul *Vieții românești* – "traducere" ca aceea a sonetului *Veneția* sînt opere originale"[76]. Și adaugă noi argumente: "Și s-ar putea zice fără paradox că meritul *artistic* pur se vădește mai bine în astfel de traduceri decît chiar în poeziile originale, căci e mai ușor de găsit forma perfectă și admirabilă pentru propriile tale idei decît pentru ale altora"[77]. Peste ani, cercetătorul francez Alain Guillermou avea să interpreteze astfel opțiunea lui Eminescu: "Operele de imitație sînt în număr mic la Eminescu; ca să-și dea osteneala să trateze din nou poezia altuia, trebuie să fi găsit în ea o corespondență strînsă și miraculoasă cu temele pe care el însuși le poartă în sine"[78].

Perpessicius, comentînd opiniile celor care s-au referit în mod special la izvoarele folosite de Eminescu (Ion Sân-Giorgiu, Nicolae Sulică)[79] arăta că "fiecare limbă își are armonia sa proprie și în raport cu legile ei proprii se cuvine judecată fiecare formă în parte".[80] Din moment ce "sonetul își are canoanele lui" se pune întrebarea dacă "blazoanele originalității lui sînt păstrate", aceasta fiind "cerința dintîi a unei tălmăciri ideale"[81].

Dar Eminescu se îndepărtează voit, de la bun început, de modelul său.

Transcriind catrenele sonetului *Venedig* de Cajetan Cerri[82]:

So oft ich seh' in düstrer Mondeshelle.

Wie, folgend einem innren dunklen Zwange,
Das Meer sich schmiegt in nie gestilltem Drange
Wild an Venedigs bleiche Marmorschwelle –

Ist's mir als wäre diese dunkle Welle
Ein düst'rer Knabe, der, verstört und bange.
Auf der Geliebten bleicher Todtenwange
Getäuscht von Neuem sucht des Lebens Quelle[83]

L. Gáldi semnala trecerea "de la tipul *abba/abba* la *abba/baab*"[84], considerînd că Eminescu a adoptat "pentru toate catrenele din sonetele sale o *singură* formă"[85]. Dar tînărul poet era preocupat, la această dată, într-o măsură mai mare, de găsirea unui drum propriu, decît de traducerea în sine. Delimitarea de schema tradițională (petrarchistă, n.n.) vădește acest lucru.

Sonetul *Venedig* de C. Cerri are un pronunțat caracter descriptiv:

De cîte ori văd în lumina clarobscură a lunei,
Cum, urmînd unui lăuntric și întunecos impuls,
Marea se lipește într-o mereu nepotolită pornire
Sălbatic de pragul palid de marmură al Veneției.

Mi se pare că valul acesta sur ar fi
Un întunecat copil, care, tulburat și neliniștit,
Pe-al iubitei palid obraz de mort
Amăgit din nou caută izvorul vieții[86].

Trei sînt elementele ce caracterizează aceste catrene: *marea*, comparată cu un "întunecat copil", *Veneția*, imaginată ca o iubită cu "palid obraz de mort" și *luna* – martorul tăcut al dezolantei scene.

Dacă în var. A (ms.2285, 135) primul vers urma îndeaproape textul german: "Cînd sub haina lunei clar oscură", el își schimbă locul, devenind al doilea în variantele B_1 (ms. 2285) și B_2 (ms. 2285, 136 + 135 v.), dar și forma: "Sub a luminei lună blîndă clară" (B_1) și "*Cînd luna trece-n ceruri roșă-clară*" (B_2). Deja ultima variantă se îndepărtează de original. Personificarea lunii care "trece", precum și epitetele la care recurge Eminescu ("roșă-clară") atestă preocuparea lui de a înnobila textul. În var. C, însă, (ms. 2287, 59 v.) renunță la acest vers, dar nu și la personificare: "De-asupra mării *luna*-n nouri

joacă". Reiese, comparînd variantele, că *Eminescu restrîngea uneori versul pînă la limitele unei imagini pe care o dezvolta apoi în variante succesive*. Încă un amănunt trebuie precizat: versurile își pot schimba locul în strofă, așa cum se întîmplă în variantele D_1 (ms. 2262, 193) și D_2 (ms. 2262, 142), unde imaginea lunii apare după cea a Veneției, de asemenea personificată: "Veneția doarme sub un văl de ceață/ Și luna lin răsare dintre dealuri" (D_1) și "Veneția doarme sub un văl de ceață/ Și luna lin răsare dintre maluri" (D_2). Versurile din D_2 sînt reluate aidoma în D_3 (ms. 2283, 41), dar în E_2 (ms. 2260, 144) rimelor în *-ață* le sînt preferate cele în *-ire*: "Veneția stă în negură sub*țire*".

Datorită numeroaselor prefaceri, antrenînd schimbări radicale în structura poeziei, rimele din catrenele versiunii publicate de Titu Maiorescu nu se află în primele variante ale sonetului *Veneția*. Abia în tiparul D_1, datînd din perioada ieșeană întîlnim pentru prima oară rimele în *-aluri*: "dealuri/ canaluri".

Imaginea lunii dispare complet din toate variantele F – care corespund unei noi etape în elaborarea sonetului. Și astfel un element important al textului original este mai întîi acceptat de Eminescu, apoi părăsit, pentru ca el să reapară în ultimele variante, precum și în textul publicat, dar numai ca simplu element de decor: "Pătrunde *luna*, înălbind păreții".

În schimb, imaginea întinsului albastru, veșnic mișcător ("mare", "ocean", "Okeanos") apare sub aceste denumiri succesive transformîndu-se dintr-o simplă comparație, cum era la Cerri, într-o "imagine alegorică viguros construită: Okeanos-tînărul încearcă în zadar să readucă la viață cetatea – tînăra femeie care nu mai este"[87]. "Valul- copil", comparația din primele variante ("...unda sură/ E un copil" (A) sau "Pare-un copil ce cu durere-*adîncă*" (B_1) ori "amară" (B_2) ia forma: "Oceanul – un copil! – o prinde-n brață" în var. C. Deja în variantele D_1, D_2 și D_3 (ms. 2283, 41) apare sintagma "Oceanul trist". Această personificare anunță alegoria la care Eminescu va recurge în var. F_4(ms. 2260, 151), cînd va transcrie numele zeului mării din mitologia greacă: "Okëanos[88] de a lungul pe canaluri,/ De ziduri vechi el aiurînd se farmă/ Mireasa moart' o roagă să nu doarmă,/ Viață sper' a-i da sunînd din valuri".

Modificările aduse acestui catren vizează, în varianta următoare, F_5 (ms. 2279, 95), deopotrivă puterea de sugestie a termenilor (pentru "*mireasa moartă*" găsește un verb cu valoare metaforică:

"mireasa să nu doarmă"), dar și cizelarea ultimului vers, în care apare aliterația. Frecvența vocalei *a* și a diftongului *ea*, în primul emistih al versului respectiv, sugerează înaintarea și retragerea valurilor: "Okeanos de-a lungul pe canaluri/ De ziduri vechi înconjurat se sfarmă/ Rugîndu-și blînd mireasa să nu doarmă/ *Viaț-ar vrea să-i dea* sunînd din valuri".

În textul din ediția Maiorescu, emistihul subliniat a fost înlocuit, iar fonetica expresivă vizează alte vocale (*e* și *i*), *dar se păstrează aceeași structură ritmică* – semn că și ea contribuie – și încă decisiv – la sugerarea mișcării. Expresia este, de data aceasta, mult mai viguroasă: "*I*zbe*ș*t*e*-n z*i*dur*i* v*e*chi, sunînd din valuri". Aici, ca și în versul corespunzător din var. F_5 schema ritmică este v – v – v –/ v – v – v.

Referindu-se la substratul alegoric al poemului, Alain Guillermou făcea o constatare extrem de interesantă: "în toate manuscrisele se observă intenția lui Eminescu de a identifica mișcările nocturne ale mării cu mersul unui tînăr impetuos și melancolic".[89] Ceea ce putea rămîne o simplă sugestie devine – începînd cu var. G_1 (ms. 2259, 336 - 337 + 338) intenție explicită. Versul respectiv: "Miresei sale vecinic tînăr mire" se menține aidoma în var. G_2 (ms. 2261, 144), dar ideea este adîncită și mai mult în variantele următoare. Eminescu preferă sugestia înnobilată, realizînd însă mai bine contrastul viață-moarte. Astfel, în var. H (ms. 2261, 250) versul ia forma "Miresei dulci i-ar da suflare (a) vieții" – același ca în textul publicat – dar în I_1 (ms. 2261, 266 +267) o modificare morfologică reține atenția. Eminescu recurge la înlocuirea unui optativ ("i-ar da") cu un conjunctiv ("să-i dea") – dar această schimbare nu mai este conținută de varianta următoare. Toate aceste transformări și reveniri, evidente atît în ce privește fonetica expresivă, cît și morfologia și sintaxa poetică, urmăresc să dea versului și o configurație ritmică pe măsură. Versul "curge" domol, sugerîndu-i-se astfel cititorului, și prin ritm, că ea seamănă mai mult cu o poveste eternă, al cărei substrat filosofic "face din el centrul ambelor catrene și planul de rezonanță al finalului".[90] Pentru Alain Guillermou versul menționat contribuie deopotrivă la echilibrul părților și la accentuarea contrastului, cum ne-o atestă var. F_5 (ms. 2279, 95 v.): "Astfel, Veneția – logodnica moartă – este așezată parcă între două eternități: cea a prințului Okeanos, pururi tînăr: "*El* numa-n veci e-n floarea tinereții" și cea a preotului, veșnic bătrîn, care descurajează, de nenumărați ani,

tristele eforturi ale prințului: "El spune-adînc, de-atîția ani de zile: /Okeanos, nu-mi plînge în cetate"[91].

Terțetele sonetului *Venedig*:

Und tönt dann durch die öde Kirchhofsstille
Vom Markusturm die zvölfte Stunde schaurig,
Wie das Gestöhne einer Schmerzsibille;

So ist's, als wenn aus einem dumpfen Grabe
Das Wort ertönte, wehmutsvoll und traurig:
"Lass ab! die Todten stehn nicht auf, o Knabe![92]

sună în traducere:

Și dacă apoi răsună prin pustia liniște a cimitirului
Din turnul lui Marco ora douăsprezece, înfiorător,
Ca geamătul unei Sibile a durerii;

Este ca și cum dintr-un înăbușit mormînt
Cuvîntul ar răsuna, înduioșat și trist:
«E-n van! Morții nu se scoală, copile!»[93]

Această a doua parte "a vorbit îndeosebi poetului".[94] Și dacă Eminescu se distanțează față de schema rimică a terțetelor din *Venedig* (*cdc/dcd* în loc de *cdc/ede*), intenția lui vizează "înlăturarea unei rime noi și deci o mai strînsă cimentare"[95].

Încă din prima variantă apare versul "Ca-n țintirim tăcere e-n cetate", concentrînd o impresie absolutizantă, dar înălțînd "atît amănuntul cît și întregul la valoarea de simbol cu larg înțeles"[96]. Versul va fi păstrat, în această formă, și în textul ediției Maiorescu, deși Eminescu, după procedeul știut, recurge adesea la înlocuirea unui termen cu altul. Astfel, în variantele B_{1-2} și C apare "cimitir", dar în următoarele cinci tipare cuvîntul "țintirim" revine. În F_1 schimbarea se produce din nou, dar în F_2 se renunță la ea. Este interesant de observat că în variantele F_{3-5} întregul vers este înlocuit cu "Prin uliți strîmte luna blînd străbate", dar în G_1 forma din prima variantă își reia locul. Și Eminescu oscilează din nou, pentru că în G_2 apare iar cuvîntul "cimitir" – dar și pentru ultima oară. În toate celelalte variante (începînd cu H) preferința pentru "țintirim" rămîne statornică, sugerîndu-se liniștea totală generată de o imagine statică, în opoziție cu imaginea știută, dinamică a cetății.

Dar Eminescu mai folosise acest cuvînt în elegia *O, mamă*, tocmai pentru a sugera părăsirea și liniștea: "Iar dacă împreună va fi ca să murim/ Să nu ne ducă-n triste zidiri de *țintirim*".[97]

Și în *Veneția* sensul lui este același: de tăcere absolută, de nemișcare. Cezura mobilă[98] desparte aici endecasilabul "a minore" în două emistihuri (de 4 și 7 silabe), în care cuvintele cheie apar la sfîrșit: "Ca-n *țintirim*/ tăcere e-n *cetate*". Datorită pauzei, cei doi termeni ai comparației sînt mai bine reliefați, dată fiind poziția lor simetrică. În același timp, însă, versul desparte catrenele, cu un pronunțat rol plastic, de terțete, în care preponderente sînt elementele auditive.[99]

"Wie das Gestöhne einer Schmerzsibille" era inițial tradus prin versul "Cu glasul dureroaselor sibile" (A). Dar chiar în versiunea următoare, B_1, contribuția lui Eminescu este decisivă: glasul acesta îi aparține lui San Marco însuși[100] care va deveni, în var. C, "Un preot din a vechimei zile". Imaginii preotului care bate "sinistru" "miază noapte", Alain Guillermou îi recunoaște marca profund originală, San Marco fiind "unul din acele personaje fantastice, jumătate creștine, jumătate păgîne, familiare lui Eminescu".[101] Simbol al Timpului, "dar sub aspectul său de durată perpetuă, în afară de orice pericol și neamenințat de nici o moarte"[102], preotul eminescian anunță jumătatea unei nopți eterne și tocmai de aceea gestul i se pare poetului "sinistru". Dar i-au fost necesare lui Eminescu 17 variante, pînă cînd textul primului terțet avea să fie definitivat: "Ca-n țintirim tăcere e-n cetate/ Preot rămas din a vechimei zile/ San Marc sinistru miezul nopții bate".

Dacă primul terțet apare în forma publicată de Maiorescu în var. G_1, al doilea terțet se apropie de textul cunoscut abia în ultima variantă. Dar și aici, versul final: "Nu-nvie morții, în zadar copile!" (I_2, ms. 2261, 266) difera puțin de cel cu care se încheie sonetul *Veneția* în ediția Maiorescu: "Nu-nvie morții, -e-n zadar, copile!" Și chiar dacă versul acesta, pe care G. Călinescu îl considera "o simplă traducere"[103], mai poate aminti unora, în filigran, de G. Cerri, sonetul *Veneția* este o operă originală, în care se reușește "ridicarea întregului din sfera relativului la o înălțime de absolut[104]:

S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,

Pătrunde luna, înălbind pereții.

Okeanos se plînge pe canaluri...
El numa-n veci e-n floarea tinereții,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri.

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate,
Preot rămas din a vechimii zile,
San Marc sinistru miezul nopții bate.

Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,
Rostește lin în clipe cadențate:
«Nu-nvie morții – e-n zadar, copile!»[105]

4. Considerații prozodice

a) Tehnica accentuării

Endecasilabul iambic presupune accentuarea silabelor pare (2, 4, 6, 8, 10), avînd, adică, un număr de cinci accente. Totuși, cifra aceasta diferă, de la poezie la poezie, și chiar în cadrul aceluiași text, în funcție de materialul lexical folosit și (nu în ultimul rînd) de ideile poetice pe care autorul vrea să le exprime. În endecasilabul italian, de pildă, s-a stabilit cu precizie că accentuarea anumitor silabe din vers îi dau acestuia o anumită tonalitate, care poate fi ușor percepută de metrician. Astfel, accentuarea silabelor 6 și 10 duce la "forma muzicală cea mai indefinită" dar și "cea mai comună"[1]. Acestui prim tip de endecasilab îi urmează cel cu accente pe silabele 4, 8 și 10, care este "cel mai bogat în variate posibile efecte", dar și "cel mai calm"[2]. În sfîrșit, al treilea tip, cu accente pe silabele 4, 7 și 10 este "mai puțin frecvent", dar și "cel mai săltăreț" (*piú saltellante*) și grăbit, aproape astmatic"[3].

Evident, caracteristicile fonetice ale cuvintelor (accent de intensitate, lungimea silabelor etc.) se observă în versurile oricărei limbi, –

deci și în a noastră. Cu acest prilej remarcăm faptul că endecasilabul românesc – în speță cel folosit de Eminescu – are unele asemănări cu cel italian, dar și deosebiri, care-i definesc personalitatea.

Semănînd cu doi piloni ai versului, silabele 4 și 10 sînt – cu anumite excepții, pe care le vom semnala – totdeauna accentuate. Dacă ictusul forte din clauzulă este o realitate de necontestat, putem afirma că și accentul silabei a patra este apropiat, ca intensitate, de cel al ictusului forte[4]. Aceasta este un argument solid în favoarea cezurii mobile, care desparte versul în două emistihuri inegale, întocmai ca în sonetul italian.

Tabloul accentelor în sonetele antume se prezintă astfel:

1) *Afară-i toamnă*

	2	4	6	–	10
	2	4	6	8	10
	2	4	6	8	10
	–	4	6	8	10
	2	4	6	8	10
1	–	4	6	8	10
	2	4	–	8	10
	2	4	6	8	10
	2	4	6	8	10
	2	4	6	8	10
	2	4	6	8	10
	2	4	6	–[5]	10
	2	4	6	8	10
	2	4	6	8	10

2) *Sunt ani la mijloc*

	2	4	–	8	10
	2	4	6	–	10
	2	4	6	–	10
	2	–	6	8	10
1	2	4	6	8	10
	2	4	6	8	10

2	4	6	–	10
2	4	6	8	10

2	3	–	6	–	10
2		–	6	–	10
-		4	6,	–	10

-	4	6	–	10
2	4	6	–	10
2	4	6	–	10

3) *Cînd însuși glasul*

2	4	6	–	10
2	4	–	8	10
2	4	6	–	10
2	4	6	–	10

2	4	6	–	10
2	4	–	8	10
2	4	6	–	10
–	4	6	8	10

2	4	6	–		10
2	4	6	–	9	10
2	4	–	8		10

2	4	6	–	10
2	4	6	–	10
2	4	6	–	10

4) *Iubind în taină...*

2	4	–	8	10
2	4	–	8	10
–	4	6	–	10
–	4	6	–	10

2	4	6	–	10

	2		4		6		–		10
1	–		4		6		–		10
	2		4		–		–	9	10

1	–		4		6		–		10
	2		4		6		8		10
	2		4		6		8		10

	–		4		–		8		10
	2		4		6		–		10
1	–		4		6		8		10

5) *Trecut-au anii...*

	2		4		–	7	8		10
	–		4		6		8		10
	2		4		6		–		10
	2		4		–		8		10

	2		–		6		–		10
	2		4		6		–		10
	2		4		6		8		10
1	2		4		–		8		10

	2		4		6		8		10
	2	3	4		–		8		10
	2		4		6		8		10

	2		4		6		–		10
	2		4		6		8		10
	2		4		6		8		10

6) *Veneția*

	2		4		6		–		10
1	–		4	5			8		10
	2		4		–		8		10
	2		4		–		8		10

	–	4	6	–	10
1	–	4	6	–	10
	2	4	6	8	10
	2	4	6	8	10

	–	4	6	–	10
1	–	4	–	8	10
	2	4	6	8	10

	2	4	6	–	10
	2	4	6	–	10
1	–	4	–	8	10

Două versuri din sonetul *Sunt ani la mijloc* și unul din *Trecut-au anii...* nu au silaba a patra accentuată. În funcție de poziția celorlalte accente variază și schema ritmică. Astfel, în versul: "Cum inima-mi de-adînc o liniștește" (2)[6] schema ritmică este v – v v v – v v v – v, întocmai cu a versului "Ce fruntea-mi de copil o-nseninară" din *Trecut-au anii...*, în schimb, în versul "Minune cu ochi mari și mînă rece", tot din sonetul *Sunt ani la mijloc*, deși silaba a patra nu este accentuată, celelalte silabe pare poartă accent: v – v v v – v – v – v.

I. Funeriu consideră că "iambul de 7/8 silabe și iambul de 11 silabe tind către o nivelare a accentuării"[7] – ceea ce este absolut inexact dacă ne referim la endecasilabii eminescieni. Dar tot cercetătorul menționat afirmă: "În tot ce au ele *general*, schemele ritmice ale poeziei eminesciene coincid cu cele alcătuite pe baza operei altor poeți, fapt ce dovedește că norma ritmică este determinată, în ultimă instanță, de aspectul *material* al limbii, același pentru toți creatorii de poezie. Coincidența în ansamblu nu exclude diferențierile în detaliu; specificul din versificația fiecărui poet rezidă în întrebuințarea particulară a limbii ca semnificant și devine un fapt de stil individual"[8]. Desigur, toți poeții care folosesc iambul tind (teoretic) spre aceeași schemă. Dar tehnica accentuării diferă de la poet la poet, ceea ce contravine total acelei "nivelări a accentuării" despre care vorbea I. Funeriu. În plus, schimbarea sau lipsa accentului pe o anumită silabă nu se explică numai prin folosirea materialului lexical, ci și prin tonul pe care vrea să-l imprime poetul versului respectiv, folosind, de pildă, exclamațiile și întrebările retorice, proprii poeziei romantice.

Nu există nici un singur sonet antum în care silaba a doua să fie accentuată în toate versurile. Dacă în sonetele *Cînd însuși glasul* și *Trecut-au anii...* constatăm o singură "abatere", numărul acestora crește la 2 în *Afară-i toamnă* și *Sunt ani la mijloc* și la 6 în *Iubind în taină...* și *Veneția*.

Cînd versul are patru ictuși, pe silabele 4, 6, 8, 10 ca în exemplele: "Și într-un ceas gîndești la viața toată" (1) și "Ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii!" (3), schema ritmică este v v v – v – v – v – v. Sînt însă și cazuri cînd numărul ictușilor se reduce la trei (4, 6 și 10) și atunci schema versurilor: "De-ucigătoare visuri de plăcere" (4) și "Ca-n țintirim tăcere e-n cetate" (6) este următoarea: v v v – v – v v v – v.

Cînd Eminescu vrea să sublinieze primul cuvînt din vers, el mută accentul de pe a doua pe prima silabă, așa cum procedează în sonetele *Iubind în taină...* și *Veneția*. Astfel, în versul: "Vreau să mă-nec de dulcea-nvăpăiere" (4), care urmează schema: – v v – v – v v v – v, este subliniată și ritmic nerăbdarea îndrăgostitului de a fi mai degrabă alături de iubită. Vom menționa, de asemenea, că versul "*El* numa-n veci e-n floarea tinereții" (6), căruia îi corespunde schema – v v – v – v v v – v, are patru ictuși (1, 4, 6, 10), în vreme ce versurile: "*Preot* rămas din a vechimii zile" (6) și "*Nu-nvie* morții – e-n zadar, copile!" (6), deși au același număr de ictuși ca în exemplul de mai sus, cunosc o altă dispunere a accentelor: 1, 4, 8 și 10, schema acestora fiind: – v v – v v v – v – v.

O nuanțare a liniei melodice este obținută de Eminescu prin raportul pe care-l stabilește între silabele 6 și 8. Nu ne referim la versurile de tipul: "Să stai visînd la foc, de somn să picuri" (2), care au toți ictușii, conform schemei v – v – v – v – v – v. Avem în vedere acele versuri în care, după silaba a șasea, nu mai este nici un accent pînă la ictusul forte din clauzulă. Renunțîndu-se la accentuarea silabei a opta, cuvintele de rimă – în acest caz purtătoare ale sensului poetic – sînt percepute și reținute ca atare. În sonetul *Sunt ani la mijloc*, al doilea terțet este construit în întregime după schema: v – v – v – v v v – v: "Iar cînd te văd zîmbind *copilărește*/ Se atinge-atunci o viață *de durere*,/ Privirea-mi arde, sufletul *îmi crește*". Numeroase alte versuri sînt concepute în acest mod. Se confirmă astfel teoria lui Ibrăileanu privind "adecvarea ritmului la idee"[9]. Menționăm, de asemenea, că în ultimul vers citat, existența unei unități dactilice face ca întreaga sintagmă "sufletul îmi crește"

să fie reliefată cu ajutorul ritmului (– v v v – v), ca purtătoare a întregii încărcături emoţionale a poeziei[10].

Schema ritmică v – v – v – v v v – v este des întîlnită în sonetele antume. Dar cezura (simplă sau dublă) determină nuanţări diverse ale ritmului, punînd în evidenţă o anumită celulă ritmică. Acest tip ritmic se găseşte de trei ori în sonetul *Iubind în taină...*: "Dar nu mai pot. A dorului tărie/ Cuvinte dă duioaselor mistere" şi penultimul vers: "C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete". Cînd versul conţine şi o unitate dactilică, atunci şi cuvîntul care o formează este accentuat. De exemplu: "*arsă e* de sete". Dar cel mai mare număr de versuri aparţinînd acestui tip ritmic se întîlneşte în sonetul *Cînd însuşi glasul*, unde, ca şi în *Sunt ani la mijloc*, al doilea terţet este construit în întregime în acest fel: "Cu geana ta m-atinge pe pleoape, / Să simt fiorii strîngerii în braţe – / Pe veci pierduto, vecinic adorato!"

În mod frecvent, în endecasilabul eminescian accentul flotează pe aceste două silabe (6 şi 8). Cînd silaba a opta poartă accent, el poate lipsi de pe silaba a şasea. În sonetul *Afară-i toamnă* găsim un exemplu: "Dar şi mai bine-i, cînd afară-i zloată", corespunzînd schemei v – v – v v v – v – v, ca şi primele două versuri din *Iubind în taină...*: "Iubind în taina am pastrat tăcere,/ Gîndind că astfel o să-ţi placă ţie". Acest tip ritmic este utilizat şi în *Veneţia*: "Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,/ Pătrunde luna, înălbind păreţii". În funcţie de poziţia accentului flotant, dar şi de cezură, versul poate avea un dactil (ca în cazul deja menţionat): "Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte" (2), urmînd schema: v – v – v / – *v v* v – v, sau un anapest, ca în versul: "Pătrunde luna, înălbind păreţii", a cărui schemă ritmică este următoarea: v – v – v / *v v* – v – v.

Dar sînt şi cazuri cînd, lipsind accentul pe silaba a şasea, endecasilabul are, totuşi, cinci ictuşi. Eminescu recurge cu bună ştiinţă la accentuarea unor silabe impare – aşa cum procedează în *Trecut-au anii...* – cu scopul de a sublinia şi ritmic emoţia cuprinsă în aceste exclamaţii retorice: "O, ceas al tainei, asfinţit de sară" (– – v – v/ v v – v – v) şi "Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri (v – – – v/ v v – v – v).

Tehnica accentuării şi utilizarea măiastră a cezurii mobile dau endecasilabului eminescian o personalitate inconfundabilă.

b) Rolul cezurii

Admisă fără rezerve în proză[11], dar cu unele rețineri în poezie (mai ales în ultimele studii consacrate prozodiei românești), *cezura* a fost definită ca o pauză "cerută de sintaxă, de sens sau de ideea poetică"[12]. Dacă pentru Mihail Dragomirescu ea era sinonimă cu "simetria de repaos din 'năuntrul versului"[13], el avea în vedere deopotrivă cezura mediana și cezura mobilă, cărora le acorda un rol important în analizele sale.

Într-un mod asemănător procedează D. Caracostea atunci cînd, referindu-se la libertatea poetului în alegerea și dispunerea rimelor, nu uită nici posibilitățile oferite de ritm: "Libertatea sporește cînd e vorba de distribuția accentelor și *pauzelor* (s.n.), elemente esențiale în resursele ritmice"[14]. Așadar, "distribuția pauzelor" poate varia, ceea ce – logic – ar corespunde cezurii mobile, nu celei fixe, care desparte versul în emistihuri egale.

Pentru L. Gáldi[15], autorul studiului *Din problematica sonetului eminescian*, întrebarea referitoare la existența sau nonexistența cezurii mobile nici măcar nu se pune. Cum sonetul românesc se înrudește, în privința structurii, cu cel italian, fragmentarea endecasilabului în două emistihuri (A și B), inegale ca metru, se face *numai* cu ajutorul cezurii. Cînd emistihul A este mai mare decît emistihul B, atunci endecasilabul se numește, ca în italiană, *a maiore*. Dimpotrivă, dacă primul emistih este mai mic decît al doilea, endecasilabul se va numi *a minore*[16].

Nici G.I. Tohăneanu – care a format o școală de reputați metricieni – nu contestă prezența cezurii mobile în vers. Astfel, referindu-se la elementele specifice versificației dintr-un anumit poem eminescian, el constată că "pauza, impusă de cezură, este, îndeobște, cît se poate de firească, intervenind după consumarea unui grup sintactic bine delimitat"[17].

Pe o poziție similară se situează Vladimir Streinu, care constată că versul nostru clasic "admite oarecari abateri de la căderea regulată a accentelor și nu pierde nimic din aparența lui prin mobilitatea cezurii"[18].

Interesante observații în legătură cu problema în discuție face Mihai Bordeianu. Lui îi datorăm afirmația că "cezura, ca și rima, este un accent prelungit"[19] – idee care va fi preluată (aducîndu-i-se unele precizări) după mai bine de un deceniu, de Mihai Dinu[20].

Subliniind că "cezura este și un reper în vers și un mijloc ritmic de reliefare de idei poetice"[21], el îi află utilitatea mai ales în organizarea ritmică, deoarece, după opinia sa, versul românesc este poliritmic. De aici și concluzia: "Cezura în versul românesc nu are loc fix (riguros) ca în franceză, din motive ritmice, și, în plus, chiar versul mai scurt de 8 silabe poate avea cezură"[22].

Dar abundența cezurilor – chiar atunci cînd acestea delimitau unități sintactice riguros constituite – a trezit suspiciuni și reacții diverse. Prima a venit din partea lui I. Funeriu, care admite numai cezura mediană. "Locul cezurii în versul românesc e fix"[23] – susține acesta – arătînd că ea poate scinda versul "în două emistihuri" numai "în cazul versurilor lungi, de peste 12 silabe"[24]. Cezura se află, astfel, la "jumătatea versurilor de 14, 16 și 18 silabe", iar cele avînd "13, 15 și 17 silabe se comportă identic cu perechile lor "acatalectice", adică păstrează cezura după aceleași silabe (7, 8, 9)"[25]. În schimb, *Sara pe deal*, cu versuri de numai 12 silabe și cezură fixă după silaba a patra, neînscriindu-se, deci, în parametrii stabiliți de cercetător, se numără printre acele "cazuri particulare" în care "cezura nu este mediană"[26].

Punctul de vedere al lui I. Funeriu este susținut de Mihai Dinu, care afirmă că "cezura poeziei noastre este totdeauna fixă", rolul acesteia constînd, înainte de toate, în "partajarea prototipului ritmic al versului în două secvențe structural identice"[27]. Dar uneori tonul categoric cedează locul incertitudinilor – după cum reiese din următorul citat: "Mai corect ar fi poate să spunem că versul dactilic de 17 silabe are cezură mobilă"[28]. Pe linia lui Mihai Bordeianu, Mihai Dinu consideră că atît silaba accentuată, premergătoare cezurii, cît și cea din clauzulă au un accent de intensitate mai pronunțat, numindu-le *ictus forte*, spre a le deosebi de *ictusul comun*[29], cu accent mediu.

Se poate observa, deci, că discuțiile referitoare la existența cezurii mobile continuă. Ele se referă la *întreaga* noastră poezie clasică, al cărei punct culminant îl constituie creația eminesciană. Dar sonetele[30] lui Eminescu ne oferă numeroase argumente în favoarea ideii că cezura mobilă este o permanență a ritmului, care nu poate fi anulată sau minimalizată.

*
* *

Cezura mobilă poate fi definită ca pauză care desparte versul în două emistihuri inegale, avînd, prin urmare, măsuri variabile. Păstrînd terminologia specifică sonetului italian – așa cum procedează și L. Gáldi – vom considera endecasilabul "a maiore" atunci cînd primul emistih are de la șase silabe în plus. Inversînd raportul, al doilea emistih va avea șase sau mai multe silabe, dar atunci endecasilabul se va numi "a minore". În funcție de numărul de silabe propriu emistihului A. se obțin două tipuri: Ab ("a maiore") și aB ("a minore").

În sonetul *Afară-i toamnă* precumpănește tipul Ab, majoritatea endecasilabilor fiind, prin urmare, "a maiore". În primul catren, de pildă, trei versuri aparțin acestui tip, dar măsura emistihurilor variază mereu:

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată
v – v – v / – v v v – v 5+6
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri;
v – v – v – v / – v – v 7+4
Și tu citești scrisori din roase plicuri
v – v – v – / v – v – v 6+5
Și într-un ceas gîndești la viața toată.
v v v – v – / v – v – v 6+5

Aceasta demonstrează că "în epoca de maturitate, Eminescu căuta să realizeze o varietate cît se poate de mare a structurii interne a versurilor"[31].

O anumită simetrie a părților se observă în primul vers din sonet: "Afară-i toamnă,/ frunză-mprăștiată". Sintactic, poetul recurge la juxtapunerea a două propozițiuni. Cele două emistihuri ale endecasilabului "a minore" se aseamănă cu două acorduri grave, însă aproape egale. Apoi echilibrul se rupe, cezura căzînd în versul următor înaintea unui epitet care cîștigă, parcă, în valoare, prin pauza care îl precede: "Iar vîntul zvîrle-n geamuri/ *grele* picuri". Uneori cezura fixează în emistihuri separate doi termeni cu același conținut (temporal, în cazul de față) pentru a-i reliefa mai bine: "Și într-un *ceas* gîndești/ la *viața* toată".

Cu toate acestea, sînt și versuri în care locul cezurii este mai greu de stabilit, după cum sînt și altele care cer două cezuri mobile, de obicei oxitone, ca în sonetul de față. Din prima categorie face parte versul: "N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată", unde sîntem tentați să punem bara de cezură înaintea cuvîntului de rimă. Lipsa tropilor și a cezurii sînt un indiciu că ceea ce trebuie aici menționat cu precădere se referă la accentuarea primei silabe ("*N-ai* vrea"), conferindu-i intensitatea pe care ritmul mecanic i-o refuză. Din această cauză – pentru că *negația* trebuie reliefată – cezura are o foarte mică importanță, putînd chiar lipsi. În schimb, versul: "Și eu/ astfel mă uit din jeț/ pe gînduri" comportă două cezuri oxitone, care despart endecasilabul în trei părți distincte. Prima, "*Și eu*", face legătura cu cele două catrene, dar își găsește o subtilă completare în ultima parte: "*pe gînduri*". Rămîne fragmentul median: "*astfel mă uit din jeț*", care trebuie citit ținîndu-se seama atît de cezura care îl precede, cît și de cea care-l urmează.

Dar dubla cezura (specifică endecasilabului eminescian, în particular, și celui românesc, în general) mai are și rolul de a sugera o nuanțare a ritmului – ca în penultimul vers al sonetului, în care este redată mișcarea abia perceptibilă a pasului aproape divin al iubitei, prelungind așteptarea: "Un moale pas/ abia atins/ de scînduri". În fine, să menționăm că cezura scoate în evidență unitățile ritmice ale endecasilabului, separînd *constatarea poetului* de *acțiunea constatată*: "Deodat-aud/ foșnirea unei rochii". Fără să negăm "prototipul ritmic"[32] al sonetului, care este iambul, vom observa că primul "strat ritmic" al emistihului A echivalează cu o dipodie iambică (v – v –). Urmează (în segmentarea schemei ritmice) un amfibrah (v – v) și un peon III (v v – v), sugerîndu-ni-se, în emistihul B, nu o mișcare monotonă, ci una neașteptată, derutantă și plină de mister. L. Gáldi nu-și ascunde admirația față de "orchestrarea" versurilor cu ajutorul cezurii: "Arta cezurii juca în compunerea acestui sonet un rol așa de important, încît ea ar putea să ne sugereze chiar o constatare cam paradoxală: în ultimele versuri, schema ritmică a versurilor (4+7, 4+7[33], 6+5) era fără îndoială un *element muzical* mai stabil decît textul concret cu care s-au "umplut" aceste forme pline de o intensă vibrație lăuntrică"[34]. L. Gáldi exagerează, desigur. Nu "muzica goală" își alege veșmîntul, ci "textul concret" are virtuți muzicale. Și apoi, cezura nu este numai aici un element muzical stabil, ci în toată lirica eminesciană.

Chiar dacă modulul ritmic al sonetului este iambul, el ne apare abia la nivelul al treilea al investigației[35], unde ni se relevă "ritmul mecanic". Ceea ce percepe cititorul, la al doilea nivel al investigației ritmice, este o schemă în care apar (sau nu) toți ictușii, în funcție de materialul lingvistic utilizat de poet. Analizînd sonetul de față, Mihai Dinu făcea următoarele afirmații: "Mai riguros în ceea ce privește observarea normei ritmice, sonetul *Afară-i toamnă* exclude cu totul tripodiile ternare (deși prin simplu joc al hazardului[36] ar fi trebuit să apară 7 formații de acest fel). În schimb, fracturile se găsesc în număr mare, dar numai la limita dintre versuri, unde depășesc numărul scontat (26 în loc de 17,4). Faptul decurge din caracterul paroxiton, feminin, al rimelor, care, asociat cu măsura endecasilabică, produce versuri sistematic catalectice. În interiorul versurilor, nici una dintre cele 26 de fracturi așteptate nu se actualizează, dovadă că ritmul este fără greș"[37]. Totuși, aceste considerații trebuie privite cu rezervă, mai ales în prima lor parte. Schema versului (deja amintit): "N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată" este: – v/ v – v / – v – / v – v, corespunzînd următoarelor celule ritmice: iamb, amfibrah, cretic[38] și amfibrah. Prin urmare, "tripodia ternară" nu este exclusă, dar dispunerea accentelor (cu o excepție, dată de accentuarea negației) ne avertizează că la nivelul al treilea "modulul ritmic" este iambul.

Interesante, aspectele prozodice ale sonetului *Sunt ani la mijloc* ne edifică – o dată în plus – asupra expresivității și armoniei versului eminescian. Vom releva, mai întîi, paralelismul existent în ambele catrene al celor două tipuri de emistihuri: aB, aB, Ab, Ab// aB, aB, Ab, Ab, corespunzînd unei rostiri adînci, dar acordîndu-se o importanță aproape egală elementelor acestei rostiri: "Sunt ani la mijloc/ și-ncă mulți vor trece/ Din ceasul sfînt/ în care ne-ntîlnirăm,/ Dar tot mereu gîndesc/ cum ne iubirăm,/ Minune cu ochi mari/ și mînă rece.// O, vino iar!/ Cuvinte dulci inspiră-mi,/ Privirea ta/ asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă/ a petrece/ Și cînturi nouă smulge tu/ din liră-mi". În versurile 10 și 11 cezura cade înaintea cuvintelor de rimă, accentuîndu-le: "Cum inima-mi de-adînc/ o liniștește,/ Ca răsărirea stelei/ în tăcere". Apropierea iubitei *liniștește* inima poetului, ca o stea răsărind în *tăcere*. Al doilea emistih din versurile menționate corespunde – primului strat ritmic – fie unui mesomacru[39] ("o liniștește" v v v – v), fie unui peon III ("în tăcere" v v – v). Vom remarca, de asemenea, că cezura paroxitonă desparte

ultimul vers ("Privirea-mi arde,/ sufletul îmi creşte") în două părţi cu număr apropiat de silabe (5 şi 6). Cele două părţi ale comunicării sînt, de fapt, două propoziţii juxtapuse, în fiecare, însă, predicatul aflîndu-se la sfîrşit. Cu toate acestea, în vers accentul cade pe un singur cuvînt, "*sufletul*", care formează un picior dactilic (– v v). Cei doi amfibrahi (v – v), care se află la începutul şi sfîrşitul versului, se contrabalansează ritmic, dînd relief dactilului amintit.

Ultimul sonet publicat în numărul din 1 octombrie 1879 al revistei *Convorbiri literare* impresionează – în primul rînd – prin caracterul lui profund muzical, remarcat de timpuriu, Mite Kremnitz numărîndu-se printre primii[40]. Dar tripticul acesta este important, mai ales, prin faptul că pune în lumină *un timp şi un spaţiu sufletesc* existînd independent de timpul şi spaţiul obiectiv. Ideea fundamentală a sonetului *Cînd însuşi glasul* este conştiinţa visului ca unică realitate. Aspectele prozodice ale acestui sonet nu pot fi discutate decît în raport cu fonetica expresivă a poeziei. Cei 57 de ictuşi sînt repartizaţi astfel: *a*: 25; *ă*: 1; *e*: 8; *i*: 8; *î*: 6; *o*: 5; *u*: 4. Frecvenţa foarte mare a vocalei *a*, semnalată ca ultim ictus al fiecărui endecasilab, îi permite poetului o serie de combinaţii cu celelalte vocale aflate sub accent. Astfel, în primul vers există o simetrie a părţilor dată de locul pe care-l ocupă ictuşii *î* şi *a*, în acest caz cezura dovedindu-se inutilă: "Cînd *î*nsuşi gl*a*sul g*î*ndurilor t*a*ce". O altă combinaţie, vădind aceeaşi simetrie specifică foneticii expresive se întîlneşte în versul: "Cu *o*chii m*a*ri şi purtăt*o*ri de p*a*ce", în care ictuşii *o* şi *a* se află la distanţă egală unul de celălalt, respectiv 2-8 şi 4-10. Sînt şi cazuri cînd ictuşii cunosc o altă aşezare în cele două emistihuri (*a*, *i*/ *i*, *a*), amintind acele împletiri ritmice – dar tot cu rol muzical – din poezia *Mai am un singur dor*: "A t*a* iub*i*re/ c-un sus-p*i*n ar*at*-o". Totuşi, în finalul sonetului situaţia este alta. De această dată nu mai poate fi vorba de alternanţă riguroasă. Ictuşii *e* şi *u* din primul emistih ("Pe v*e*ci pierd*u*to") îşi găsesc "perechea" în ictuşii *e* şi *a* din emistihul următor ("v*e*cinic ador*a*to"), permiţînd astfel reliefarea cuvintelor *veci* şi *vecinic* – cheia sonetului şi a ciclului întreg.

Sumarul ediţiei princeps cuprindea mai multe poezii nepublicate de Eminescu, printre care şi trei sonete: *Iubind în taină...*, *Trecut-au anii...* şi *Veneţia*.

Cezurile poeziei *Iubind în taină...* prezintă unele particularităţi ce se cer evidenţiate. Astfel, cezura mobilă poate despărţi o idee poetică de alta, a cărei continuare este cerută de versul următor: "Dar nu

mai pot./ A dorului tărie/ Cuvinte dă duioaselor mistere". *Punctul* (în versurile citate) sau *punctele de suspensie* (în versul final) semnalează prezența cezurii: "Fă un sfîrșit durerii.../ vin' la sînu-mi!" Uneori, însă, cînd versul are toți cei cinci ictuși (făcînd evidentă structura iambică a endecasilabului), cezura poate lipsi: "Și-n ochii méi se véde-n friguri chinu-mi". Totuși, nu putem absolutiza. Chiar în acest sonet există un endecasilab "a minore", cu toate cele cinci accente, dar în care cezura are rolul, delimitînd generalul de particular, de a atrage atenția asupra individualului: "Copila mea/ *cu lungi și blonde plete*". În sfîrșit, vom mai semnala și un vers cu două cezuri mobile, aparținînd ultimului terțet. Versul: "Cu o suflare/ răcorești/ suspinu-mi" are trei ictuși, dispuși(cîte unul) în cele trei segmente ale endecasilabului. Pauzele pe care le presupun la lectură cezurile respective sugerează mai bine emoția poetului îndrăgostit, așteptîndu-și iubita.

Neconcordanțele și ambiguitățile referitoare la existența și rolul cezurii în versul românesc nu au o bază reală, după cum ne-o dovedește și schema accentelor din sonetul *Trecut-au anii...*

Prezența ictusului forte în clauzulă nu poate fi contestată, dar *în toate cazurile*, indiferent de dispunerea accentelor, nu o dată fluctuantă, observăm că silaba a patra se află sub accent, comparabil, ca intensitate, cu cel al ictusului forte. Împărțit în două emistihuri inegale (A și B), – primul nefiind însă mai mic de patru silabe – cezura mobilă permite să se vorbească și aici, ca în sonetul italian, cu care se înrudește structural, despre endecasilabi "a maiore" și "a minore". Primul vers, de pildă: "Trecut-au anii/ ca nori lungi pe șesuri" este un endecasilab "a minore" (5+6), ultimul fiind unul "a maiore". Referindu-se la acesta, "Iar timpul crește-n urma mea.../ mă-ntunec!", punctele de suspensie denotă foarte clar necesitatea unei pauze, care divide versul în două părți inegale. Între exclamația: "mă-ntunec!" și afirmația de la început: "Trecut-au anii..." se închide un întreg cerc existențial, iar cezura mobilă atrage atenția asupra lui... Dar sînt și versuri întregi fără cezură: 7, 11 și 13, datorită atît materialului lingvistic folosit de poet, cît și dispunerii acestuia. Foarte rar – e drept – dar există și asemenea cazuri, – cezura mobilă nu are o semnificație deosebită, ea apărînd ca urmare a faptului că silaba a patra din vers conține un ictus forte. Astfel, în versul: "Povești și doine,/ ghicitori, eresuri", cezura mobilă n-ar fi necesară, întrucît întrerupe nejustificat enumerarea, dar ea este

prezentă pentru a delimita ictușii forte din cele două emistihuri. Uneori, doi termeni (aparținînd aceleiași familii de cuvinte) capătă în vers, datorită cezurii, nuanțe expresive noi: "Abia-*nțelese,*/ pline de-*nțelesuri*", după cum cezura poate delimita două sintagme avînd aceeași valoare sintactică și poetică: "O, ceas al tainei,/ asfințit de sară". În fine, cezura poate sublinia o stare sufletească, – așa cum se întîmplă în ultimul terțet din sonetul *Trecut-au anii...* Aici sintagmele "zarea tinereții" și "mă-ntunec!" se află în emistihul B al endecasilabilor respectivi, dar cuvîntul "timpul", care este (totodată) cauză și efect, aparține unui emistih A. Structura terțetului capătă astfel o savantă arhitectură interioară: "Pierdut e totu-n/ *zarea tinereții*/ Si mută-i gura dulce-a altor vremuri,/ Iar *timpul* crește-n urma mea.../ *mă-ntunec*!"

Poate într-o măsura mai mare decît în celelalte sonete, în *Veneția* numarul și importanța pauzelor constituie un element definitoriu al ritmului:

1 "S-a stins viața falnicei Veneții
v – ¦ v - v / – v v ¦ v – v
2 N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;
– v v – / – v v – v – v
3 Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
v – v – v v/ v – v – v
4 Pătrunde luna, înălbind pereții.
v – v – v / v v – v – v

5 Okeanos se plînge pe canaluri...
v v v –/ v – v / v v – v
6 *El* numa-n veci e-n floarea tinereții,
– v v – / v – v v v – v
7 Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
v – v – v – v – v – v
8 Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri.
v – v – v –/ v – v – v

9 Ca-n țintirim tăcere e-n cetate.
v v v – / v – v v v – v
10 Preot rămas din a vechimii zile,
– v v –/ v v v – v – v

11 San Marc sinistru miezul nopţii bate.
v – /　　v – v /　　– v – v – v

12 Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,
v – v – /　　v – v　　v v – v
13 Rosteşte lin în clipe cadenţate:
v – v – /　　v – v　　v v – v
14 "Nu-nvie morţii – e-n zadar, copile!"
– v v　　– v /　　v v –　　/ v – v

Ictuşii comuni cad, în general, pe silabele pare, modulul ritmic fiind iambul. Dar sînt şi versuri (2, 6, 10, 14) în care accentul de intensitate cade şi pe silabe impare. Pentru a marca negaţia[41], Eminescu recurge la acest procedeu în endecasilabul "a minore": "*N-á*uzi cîntări, *nu* vezi lumini de baluri", ambele emistihuri aducînd elementele vizuale şi auditive într-un relativ echilibru. Altă dată, sublinierea prin accent a unui cuvînt îi marchează valoarea: "*El* numa-n veci e-n floarea tinereţii" – dar aici, din această cauză, cezura aproape că nu se observă. Tot prima silabă[42] din vers este accentuată şi în endecasilabul: "*Pré*ot rămas din a vechimii zile", reliefîndu-se astfel cuvîntul în jurul căruia se structurează întregul vers. În sfîrşit, semnalăm acelaşi procedeu al evidenţierii negaţiei în ultimul vers al sonetului, cezura fiind marcată şi grafic: "*Nu-n*vie morţii –/ e-n zadar, copile!"

Ictuşii sînt distribuiţi inegal, putînd apărea şi pe silabe impare, dar în fiecare vers există – cu o singură excepţie[43] – două silabe care păstrează nealterat accentul: 4 şi 10. Ele aparţin, de fapt, celor două emistihuri delimitate de cezură.

Din unghiul analizei noastre, versul "S-a stins ¦ viaţa/ falnicei ¦ Veneţii" reţine atenţia prin numărul şi dispunerea pauzelor. Există, mai întîi, o cezură mobilă care desparte endecasilabul "a minore" în două (5 şi 6 silabe). Pe lîngă aceasta, în fiecare emistih se mai află cîte o pauză, marcînd, de fapt, celulele ritmice şi sugerînd astfel primul "strat ritmic" al versului.

Ideea segmentării schemei ritmice, adoptată şi în cercetarea prozodică recentă[44], ţinînd cont de unităţi semantice sau de sintagme, nu urmăreşte nicidecum să evidenţieze "poliritmia" versului. Convinşi că "prototipul ritmic" este, în sonet, iambul, nu vom nega că în fiecare vers, în funcţie de cuvintele utilizate, sînt puse alături celule

ritmice diferite, menite să dea, în final, același modul ritmic. Revenind la versul în discuție, vom observa că după fiecare picior urmează o pauză: 2 + pauză + 3 + pauză + 3 + pauză + 3, corespunzînd următoarelor celule ritmice: iamb (pauză) + amfibrah (pauză) + dactil (pauză) + amfibrah. D. Caracostea avea dreptate cînd remarca următoarele: "În primul vers nu este un ritm urcător continuu (aluzie la "iambii suitori", n.n.) și nici unul coborîtor, ci, ca două trepte, după unul urcător, *S-a stins*, glasul se oprește la aceeași înălțime pe *viață*, avînd însă pe vocalele accentuate, în loc de un spor de accent dinamic, un accent muzical, și după această oprire, un nou accent urcător pe *falnicei*, după care iarăși fără spor dinamic, timbrul cu accent muzical în *Veneții*"[45]. Se cuvine menționat că *această structură a versului pune în evidență dactilul* ("falnicei"), care se detașează (informațional și poetic) de celelalte cuvinte. Veneția, cu viața ei tumultuoasă de odinioară, care-i adusese atributul de *falnică* printre cetățile Italiei, devine la Eminescu "simbolul măririi și strălucirii apuse pentru totdeauna"[46]. *Începînd cu var. H*[47] *se organizează structura ritmică a primului vers, materialul lexical utilizat ținînd cont de această realitate.* Versul respectiv a cunoscut următoarea metamorfoză: "Dormea mărirea anticei Veneții" (H); "Murea minunea anticei Veneții" (I_1)[48]; "S-a stins viața falnicei Veneții" (I_2)[49], corespunzînd schemei v –/v – v /– v v /v – v. Cu alte cuvinte, schimbările produse în vers au căutat menținerea unei anumite scheme ritmice, în care *dactilul* trebuia să fie – semantic și poetic – centrul de greutate al versului. Ca și în alte sonete în care endecasilabii au această organizare a celulelor ritmice – (*Cînd însuși glasul* conține două asemenea exemple) – dactilul se află în emistihul B, imediat după cezură, ceea ce înseamnă că pronunțarea lui se produce după un moment de așteptare, iar vocala aflată sub accent mărește efectul acesteia.

Cîte două cezuri au versurile 5 și 11. Procedeul folosit de Eminescu este același: după o cezură oxitonă urmează alta paroxitonă, în primul caz pentru a sugera lamentația fără sfîrșit a pururi tînărului mire al cetății moarte, iar în cel de al doilea caz pentru a sublinia, în context, un cuvînt: "San Marc/ *sinistru* / miezul nopții bate".

Vom recurge la încă un exemplu. Pentru a reliefa imaginea statică, în opoziție cu cea știută, dinamică, a cetății, Eminescu recurge la o comparație care parcă anticipează pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico din *Melancolie la Torino și Enigma orei*: "Ca-n

ţintirim/ tăcere e-n *cetate*". Cezura mobilă desparte aici endecasilabul în două emistihuri de 4 şi 7 silabe, în care cuvintele cheie apar la sfîrşit. Datorită pauzei dintre cei doi termeni ai comparaţiei, aceştia sînt mai bine individualizaţi, punîndu-se totodată în lumină poziţia lor simetrică. În acelaşi timp, însă, versul acesta, – în care fiecărui emistih îi corespunde o vocală dominantă, determinînd aliteraţia *(i + e)* – desparte catrenele, cu un pronunţat rol plastic, de terţete, în care preponderente sînt elementele auditive[50].

Cezura mobilă este *o permanenţă* a versului clasic românesc, avînd funcţii multiple. În sonetul eminescian ea poate fragmenta versul de cel mult trei ori dar poate – în unele cazuri – să şi lipsească. Regulile matematice – după care se conduc unii cercetători[51] nu pot înlocui, şi nici măcar suplini (în cazul poeziei), criteriul subiectiv, uneori derutant. Dar dacă poeţii folosesc nuanţele, metricienii trebuie să ţină seama de ele. După cum, integrarea într-o anumită formulă matematică a unui sens, a unei idei poetice, ni se pare un lucru extrem de dificil – dacă nu imposibil de realizat.

E mult mai uşor să negi, decît să explici. Dar cezura mobilă, indiferent de opiniile metricienilor mai noi, continuă să funcţioneze şi să releve – celor ce se apleacă asupra ei – aspecte inedite şi interesante.

c) Funcţional şi estetic în rimele sonetelor antume

Rima are, înainte de toate, un important rol funcţional. Analizînd opera eminesciană, G. Călinescu se exprima astfel despre acest aspect esenţial: "Cu cît cercetăm mai de aproape versurile eminesciene, cu atît se relevă mai mult rostul cu totul mecanic al rimei. Eufonia este a silabelor însele, şi rima n-are alt scop decît să lege un vers de altul"[52].

Cînd lirica noastră cultă se afla abia la începuturi, rima îndeplinea, într-adevăr, acest rol. Spre exemplificare transcriem primul catren din sonetul *Către planeta mea* de Gheorghe Asachi: "Cît ţi-s dator, o stea mult priincioasă,/ Că-n primăvara a vieţii mele,/ Tu m-ai ferit de *strîmbe căi şi rele,*/ Şi m-ai condus pe calea virtuoasă"[53]. Căile "strîmbe" despre care vorbea poetul sînt, de fapt,

și "rele". Exprimarea tautologică nu se simțea însă, căci, în afara legăturii cu versul următor, rima trebuia să acopere un anumit spațiu al endecasilabului.

Cu cît versul este mai scurt, cu atît gradul de relevanță al rimei crește. Din acest *Sonet* de Alexandru Sihleanu, avînd metrul de 8/7 silabe, reproducem strofa: "Era noaptea-ntunecoasă,/ Nici o stea nu mai lucea;/ *Vijelia furioasă*/ Cerul chiar o clătina".[54] Cum nu s-a văzut încă o vijelie calmă, este clar că "furioasă" trebuia să rimeze cu "ntunecoasă", pentru a crea astfel atmosfera specific romantică. Dar, din punct de vedere gramatical, versurile 3 și 4 formează o unitate; rima era, deci, și un important element de legătură.

Cu Eminescu s-a produs un salt calitativ și la acest capitol, socotit îndeobște minor. Rimelor *sincategoriale* – aparținînd, adică, aceleiași clase morfologice – le-au fost preferate cele *heterocategoriale*, provenind din clase morfologice diferite. Schimbarea acestui raport, la care se referă unii metricieni contemporani[55], vizează opera eminesciană în întregime, și nicidecum sonetele, unde situația se prezintă cu totul altfel.

*
* *

Numeroasele variante ale sonetelor antume ne edifică atît în privința procesului de creație, cît și a importanței pe care Eminescu o dădea rimelor – fie că ne referim la structura acestora, fie că avem în vedere funcționalitatea lor. În același timp, efortul creator eminescian se îndreaptă și într-o altă direcție: cuvîntul de rimă, încărcat adesea de sens poetic, devine și purtător de valoare estetică. Grija pentru concordanța dintre ideea poetică și structura sonoră a versului este atît de mare la Eminescu, încît ea merge pînă la nivelul fonemelor.

Astfel, în *Afară-i toamnă*, primul sonet din triptic, rimele se caracterizează în primul rînd prin fonetica lor expresivă. "Poate în nici o altă poezie eminesciană – afirmă L. Gáldi – nu s-a realizat în mod așa de consecvent alternarea a două serii de rime. În toate strofele, rimele de timbru *mediu* sau *sumbru* se opun rimelor de timbru clar: pe de o parte găsim deci, în catrene, rimele *împrăștiată/ toată/ bată/ zloată*, pe de alta rimele *picuri* (subst.)/ *plicuri/ nimicuri/ picuri* (verb)". Și continuă astfel: "O alternanță nu mai puțin riguroasă s-a

aplicat și terțetelor, unde timbrului sumbru al rimelor *Dochii/ rochii/ ochii* se opune seria nu de-a dreptul "clară", ci mai mult opacă a rimelor *gînduri/ rînduri-rînduri/ scînduri*"[56].

Dacă în alte sonete Eminescu schimbă radical rimele (fie în catrene, fie în terțete), apelînd la alte structuri fonetice – *Sunt ani la mijloc*, din acest triptic fiind un exemplu tipic – aici alternanțele fonetice, odată găsite, nu mai sînt abandonate. Chiar dacă versurile suferă modificări esențiale, ajungîndu-se pînă la completa lor înlocuire, componența fonetică a clauzulelor este în general păstrată. În prima versiune, de pildă, rimele au următoarea formă: *înnoată/ tipicuri/ plicuri/ toată// nimicuri/ roată/ zloată/ să picuri* – în catrene, iar în terțete: *gînduri/ Dochii/ rînduri-rînduri// rochii/ scînduri/ ochii*. Față de versiunea A, modificările produse în structura rimelor din versiunea B sînt minime. Un substantiv (*roată*) a fost înlocuit cu un verb (*să* [te] *scoată*), ca urmare a transformării întregului vers. În schimb, rimele din versiunea C coincid întrutotul cu cele din tiparul precedent, modificările vizînd alte elemente ale versului. În versiunea D Eminescu operează o modificare în primul catren, *tipicuri* fiind înlocuit cu *picuri*. Dintre rimele catrenelor omofonia cuvintelor *picuri* iese imediat în evidență. "A picura de somn" înseamnă a te afla la hotarul dintre vis și trezie, cînd realitatea încă mai are contururi; iar celălalt cuvînt, substantivul, are antepus epitetul *grele*, sugerîndu-se o muzică stinsă. De altfel, sugestiile auditive pe care le provoacă această rimă ne determină să-i atribuim și un rol estetic – și nu întîmplător una din aceste forme încheie catrenele. În acest tipar, terțetele au rămas neschimbate. Dar textul final ne oferă surpriza suprimării definitive a unui cuvînt de rimă (*înnoată*), deși el fusese păstrat în toate variantele poeziei. Cuvîntul ales, participiul *împrăștiată*, convenea însă mai bine poetului, cezura mobilă despărțind versul în două părți cu lungimi apropiate (5 și 6 silabe): "Afară-i toamnă,/ frunză-*mprăștiată*". Trebuie să menționăm aici și opinia lui Dumitru Irimia, după care "echilibrul sonor orientează alegerea între diftongul literar *ia* și cel regional *ie* din structura participiului", la masculin fiind preferată forma în *-iet* ("tămîiet", "împrăștiet"). "La forma de feminin, însă – continuă cercetătorul – datorită prezenței finalei *ă* e mai armonioasă forma literară: "Afară-i toamnă, frunza-mprăștiată"[57]. Iar Grigore Scorpan consideră că "Forma literară *împrăștiată* din sonetul *Afară-i toamnă* întărește în rimă

impresia pe care trebuie să ne-o lase ultimul vers: "Şi într-un ceas gîndeşti la viaţa toată"[58].

Rimelor din catrene, terminate în *-ícuri* şi *átă* li se alătură, în terţete, cele două serii terminate în *-înduri* şi *-óchii*. Aceste alternanţe fonetice contribuie la muzicalitatea versurilor, precum şi la conturarea unei atmosfere de singurătate şi reverie.

Dochii/ rochii/ ochii reprezintă o serie de rime rare, chiar dacă ele sînt sincategoriale. Aici, un nume propriu (*Dochii*) rimează cu două substantive comune (*rochii* şi *ochii*), dar contrastul care ar putea fi realizat între vis ("basmul vechi al zînei Dochii") şi realitate ("rochii", "ochii") se pierde într-o singură imagine vizuală ca urmare a faptului că, la rostire, consoanele *r* şi *d*, cu care încep substantivele menţionate, aproape că nu se mai percep. Rimele contribuie, astfel, la crearea unei atmosfere care se află mai aproape de vis decît de trezie şi au, indiscutabil, şi valoare estetică.

În sonetul *Afară-i toamnă* majoritatea rimelor (12) sînt bisilabice, spre deosebire de alte sonete antume în care predomină rimele trisilabice, tetrasilabice sau chiar pentasilabice – aşa cum se întîmplă în *Sunt ani la mijloc*, următorul sonet din triptic.

În versiunea B rimele sonetului *Sunt ani la mijloc* – cu o singură excepţie – sînt definitiv stabilite. În loc de "ne zăriră", în textul oferit tiparului întîlnim "ne iubirăm". Dar între rimele acestei versiuni şi cele utilizate anterior este o mare deosebire. În tiparul B: *cuvinte/ 'nţeles/ am cules/ fierbinte// eres/ sfinte/ cuminte/ trimes* denotă, alături de endecasilabi, prezenţa decasilabilor în catrene, pentru că rimele nu sînt numai paroxitone, ci şi oxitone. În schimb, în versiunea C apar numai endecasilabi (în catrene, dar nu şi în terţete), rimele primelor opt versuri fiind: *trece/ neschimbată/ arată/ rece/ odată/ întrece/ petrece/ adorată*. Dacă au fost păstrate rimele în *-ece*, în schimb Eminescu a renunţat la acelea în care accentul cădea pe o vocală prea deschisă (*a*), preferînd, în versiunea E, una mai închisă, mai apropiată de rostirea gravă a unui sentiment purificat: *vom trece/ întîlnirăm/ zărirăm/ rece// inspiră-mi/ se plece/ a petrece/ liră-mi*. Este interesant de observat că motivul "lamurei de miere"[59] se menţine în terţete rimate cdc/dcd, în care toate versurile *d* sînt decasilabice. Aceeaşi schemă şi acelaşi metru se regăsesc şi în variantele B şi C. Dar iată dispunerea rimelor în terţete, menţionîndu-le, însă, cu acest prilej, şi pe cele aparţinînd primei variante – de fapt *ottava rima: apropiere/ liniştit/ miere/ nepreţuit/ piere/[s]firşit/*

buze/ muze (A_1); *față/ adevăr/ viață/sări/ verdeață/ cer/ Aretusă/ musă* (A); *apropiere/ liniștit/ cere// iubit/ miere/ fericit* (B); *apropiere/ liniștit/ tăcere// iubit/ miere/ fericit* (C); *apropiere/ liniștit/ tăcere// iubit/ miere/ nefericit* (E); *apropiere/ liniștește/ tăcere// copilărește/ durere/ crește* (F).

Lectura rimelor este edificatoare. Dacă în var. C *iubit* rima cu *fericit*, în tiparul următor ea rimează cu *nefericit*. Se observă astfel, din simpla parcurgere a termenilor utilizați de Eminescu în rime, că în poezia sa de dragoste coexistă fericirea și nefericirea, sau – cum spunea Tudor Vianu – poetul se simte deopotrivă atras de "voluptate și durere"[60]. De altfel, cuvîntul *durere* va figura printre rimele variantei F.

Nici în versiunea E nu este păstrat, în terțete, "metrul ideal" al sonetului. Eminescu intuia că în limba română alternanța rimelor masculine (sau oxitone) cu cele feminine (sau paroxitone) are ca efect o mai mare muzicalitate, contribuind uneori într-o măsură apreciabilă la armonia poeziei[61]. Dar în acest caz, endecasilabul specific sonetului trebuia să alterneze cu decasilabul – lucru interzis de legile draconice ale acestui tip de poezie. Rigorile sonetului trebuiau respectate, iar dacă inovațiile se produceau, totuși, ele nu puteau viza nicidecum metrul. În postuma *Iambul* Eminescu face unele referiri la izvoarele străine ale acestei poezii cu formă fixă: "De l-am aflat la noi a spune n-o pot".

Rimele sincategoriale din primul catren (*'ntîlnirăm, iubirăm*) alternează cu cele heterocategoriale (*vor trece, rece*). Aceeași situație o întîlnim și în catrenul al doilea (*se plece, a petrece și inspiră-mi, liră-mi*), cu mențiunea că rimele compuse sînt construite în același mod din cuvinte aparținînd unor clase morfologice diferite: verb + pronume și substantiv + pronume.

Rimele din primul terțet comunică – ele singure – conținutul versurilor: *apropiere/ liniștește/ tăcere*. Prin urmare, *apropierea* celor doi îndrăgostiți *liniștește* sufletul poetului. A treia rimă se pretează la numeroase interpretări, printre care și aceea vizînd *tăcerea* ca ipostază cosmică a farmecului "dureros de dulce". Dar iată cum sună versurile: "Tu nici nu știi a ta *apropiere*/ Cum inima-mi deadînc o *liniștește*,/ Ca răsărirea stelei în *tăcere*". Sonetul se încheie printr-un verb, dar folosirea acestuia la timpul prezent sugerează o acțiune în desfășurare. În același timp, el este cerut de un altul, pe care versul de asemenea îl conține și pe care cezura mobilă îl

reliefează mai bine. Cele două verbe, aflate la sfîrșitul emistihurilor, se contrabalansează ritmic: "Privirea-mi *arde,*/ sufletul îmi *crește*".

Ceea ce poate fi socotit un element de relativă stabilitate în sonetul eminescian se referă la structura clauzulelor care, cu toate modificările ulterioare, nu se schimbă definitiv decît foarte rar. Or, comparînd rimele din postuma *Sătul de lucru...* cu cele din prima versiune a sonetului *Cînd însuși glasul*, ne dăm seama cu ușurință că ele aparțin unor texte cu totul diferite. Din rimele primei variante, de pildă, Eminescu va păstra "evlavii" și "așa vii", două rime-cheie ale textului final, dar mai ales apar aici – e drept, într-o formă incipientă – elementele fonetismului expresiv, atît de evidente în textul publicat. Mereu receptiv la structura muzicală a versului, Eminescu nu putea să nu remarce, de la început, muzicalitatea rimelor terminate în *-avii*. Pe parcursul elaborării sonetului, vocala *a* va deveni precumpănitoare, fiind singurul ictus admis în finalul endecasilabilor.

Toate rimele din tiparul A (ms. 2281, f.68) erau amfibrahice: *se ține/ ca sclavii/ evlavii/ din mine// bolnavii/ pe tine/ îs pline/ așa vii.* În tiparul B (ms. 2289, f.68), chiar dacă se schimbă unele cuvinte de rimă, caracterul amfibrahic se menține. Cu o excepție, însă, un peon III, care apare în primul vers, dar provenind tot dintr-un amfibrah: "Să te-nvoace"/ *evlavii/ căta-vei/ noroace// să joace/ încoace/ așa vii.* Seria rimelor în *-avii* alternează cu cele în *-oace,* ajungîndu-se acum la prezența aceleiași vocale sub ictus forte în finalul endecasilabilor. În tiparul C, alături de peonul III apare troheul: *de pace/ evlavii/* "îndura-vei"/ *disface/ ca sclavii/* "*tace*"/ *încoace/ așa vii.* În var. D (ms. 2268, f. 11 v.) numărul peonilor (v v – v) crește la patru, dar troheul se menține. De remarcat că un amfibrah ("ca sclavii", v – v) devine peon ("ca și sclavii", v v – v). În această variantă cele două serii de rime sînt următoarele: *de pace/ evlavii/ arăta-vei/ ți-i desface// ca și sclavii/* "tace"/ *să te-nvoace/ așa vii.*

În ms. 2261, f. 143 se află tiparul G. Referitor la rimele din catrene trebuie să remarcăm transformarea unui peon III (4 silabe) într-un mesomacru (v v v – v, 5 silabe). Ceea ce-l interesa pe Eminescu era, în primul rînd, ca înlănțuirea celulelor ritmice să permită accentuarea silabelor pare – așa cum cere iambul. Dacă în prima versiune existau numai amfibrahi, pe parcursul elaborării au fost utilizați peonii, troheii, dar și mesomacrul: *de pace* (v – v)/ *evlavii* (v – v) / *alina-vei* (v v – v)/ *te vei disface* (v v v – v, mesomacru, ca

și rima următoare)// *însenina-vei* (v v v – v)/ *noroace* (v –v)/ *așa vii* (v –v).

În var. H (ms. 2260, f. 235) rimele din catrene au (în privința celulelor ritmice care le formează) un pronunțat caracter compozit: *tace/ evlavii/ asculta-vei/ te vei desface*, sînt, adică, unități lexicale corespunzînd unor celule ritmice diferite: troheu + amfibrah + peon III + mesomacru. Dar trebuie menționat, cu acest prilej, că în respectivele celule ritmice numărul silabelor crește progresiv: 2, 3, 4, 5. În al doilea catren situația se prezintă astfel: *însenina-vei/ de pace/ încoace/ așa vii*, respectiv mesomacru + tripodie amfibrahică (5 + 3 + 3 + 3). În textul definitiv, rimele din catrene sînt structurate identic cu cele din var. H, modificările nemaivizînd acum cuvintele de rimă.

În terțetele sonetului *Cînd însuși glasul,* rimele din prima variantă: *adevăru-i/ față/ oricărui// luminată/ dărui/ toată* sînt complet înlocuite în tiparul B: *porții/ să mă îngroape/ de torții// mai aproape/ morții/ pleoape*, păstrîndu-se numai varietatea celulelor ritmice.

Față de schema rimică cdc/dcd, utilizată în primele două sonete din triptic, în ms. 2268, f. 29-30 întîlnim o abatere care se dovedește fructuoasă și pe care poetul o menține în textul final. Schema folosită este cde/cde.

Dar Eminescu nu reține din aceste terțete decît dispunerea rimelor și versul "Pe veci pierduto, vecinic adorato", care în versiunile G și H, dar și în textul final, încheie sonetul. În terțete apare și versul: "Răsai din umbra vremilor încoace", pe care îl întîlnisem deja, dar într-o formă mai puțin realizată, în al doilea catren din variantele B și C ("Răsai din umbra somnului încoace"). Această migrație (din catren în terțet și din nou în catren) a fost posibilă și datorită rimelor în *-oáce*, asupra cărora poetul se oprește cu insistență. Cu toate acestea, în terțetele ultimelor variante, rimelor în *-oáce* ("încoace", "noroace"), în care grupul *-oáce* suna prea plin, aproape strident, le-au fost preferate rimele în *-ápe* ("aproape", "pleoape"), cu o tonalitate mai stinsă, dar prezentînd avantajul de a reliefa rimele "față" și "viață" (schimbat ulterior cu "brațe"). Dar iată cuvintele de rimă[62] alese de Eminescu pentru ultimele variante ale terțetelor: *mai aproape/ față/ arat-o// pe pleoape/ în brațe/ adorato* (H). În textul definitiv, Eminescu păstrează atît schema rimică amintită (cde/cde),

cît și structura ritmică ce caracterizează finalul endecasilabilor din terțete.

G. Călinescu admitea muzicalitatea versului, dar rimei nu-i acorda, după cum am văzut, decît un rol funcțional[63]. Totuși, o afirmație anterioară îl dezminte: "Strălucirea rimei eminesciene nu vine din bogăția ci din raritatea ei (căci formal ea poate fi imperfectă), precum și de la locul unde a apărut. Pentru a înțelege valoarea ei trebuie citat versul întreg de care cuvîntul rimat se ține ca o rădăcină"[64].

Oricum am privi însă lucrurile, rolul rimei este deopotrivă funcțional și estetic. În poezia izometrică, mai ales, ea apare ca o necesitate, dar poetul, cu cît este mai înzestrat, cu atît va ști să-i atribuie și o dimensiune estetică.

Uneori, la Eminescu, întreaga încărcătură emoțională a versului se răsfrînge asupra rimei – așa cum se întîmplă în primul catren al sonetului de față. Gîndurile – ca un ecou al preocupărilor de peste zi, dar putînd reactualiza și imagini trecute – trebuie să-l părăsească definitiv ("însuși glasul gîndurilor tace"), aducînd conștiinței acea liniște totală care face posibilă întîlnirea cu amintirea iubirii unice, numită "cîntul unei dulci *evlavii*". Cuvîntul acesta de rimă, provenind dintr-o sferă semantică ce relevă, la Eminescu, frumusețea iubirii și caracterul ei sacru, face legătura nu numai cu versul imediat următor, ci și cu sonetul *Sunt ani la mijloc*, în care "sfînt", "minune" și "rază" aveau o conotație particulară. El sacralizează iubirea folosind terminologia religioasă, dar încărcînd cuvintele cu sensuri noi. Idealizarea sentimentului erotic îi cere acest lucru, determinînd fuziunea dintre real și spiritual. Astfel iubita, desprinsă de tot ce este supus degradării, se transformă într-un fel de abur care plutește în infinit – simbol al purității veșnice: "Din neguri reci plutind te vei desface?" Este, de fapt, repetarea și explicitarea întrebării anterioare: "chemarea-mi ascultavei"?, care se află în al doilea emistih, verbul fiind și într-un caz și în celălalt – cuvînt de rimă.

Comentînd formele verbale inverse (atît de frecvente în folclor) din opera de tinerețe a lui Eminescu, G.I. Tohăneanu constata: "Formele inverse – mai ales cele de viitor și de perfect compus – vor reveni în continuare, în poezia eminesciană. Prezența lor va fi însă, de fiecare dată, condiționată de conținut și va îmbogăți textul cu nuanțe noi, sporindu-i astfel încărcătura emoțională"[65].

În sonetul *Cînd însuși glasul* se întîlnesc două inversiuni verbale, ambele formînd rima endecasilabilor respectivi: "*asculta-vei*" și

"*însenina-vei*". Aceste inversiuni nu-și găsesc explicația numai în necesitățile prozodice – reale și ele – ci îndeosebi în *topica* versului, în care un singur element (un determinant) își păstrează ordinea gramaticală firească. Întrucît verbul apare în finalul endecasilabului ("Puterea nopții blînd *însenina-vei*"), iar în versul următor topica este cea normală ("Cu ochii mari și purtători de pace"), înseamnă că el poartă, dacă nu întreaga încărcătură emoțională a versului, atunci cu siguranță o bună parte a sa. De fapt, acest verb cu valoare metaforică (*a însenina*) pune în lumină un motiv specific operei eminesciene: motivul razei.

În textul pe care-l analizăm se afla rima compusă "*așa vii*", aparținînd ultimului vers din catrene: "Ca să te văd venind – ca-n vis, *așa vii*!" Ea poate fi socotită o rimă imperfectă, dacă ne gîndim la structura fonetică a formei verbale cu care rimează: "*însenina-vei*". Cu toate acestea, prezența ei încă din primul tipar, unde rima cu "bolnavii", ne face să credem că lui Eminescu îi plăcea în mod deosebit. În var. B (ms. 2289, f.68) el caută și găsește niște echivalențe fonetice pe măsură, rima menționată devenind, în toate variantele, un element stabil. Varianta B este importantă pentru că aici vocala *a* – care va deveni obligatorie în rimele textului final – este urmărită cu insistență, chiar și în vecinătatea acestora:

A mele gînduri te-mpresor *ca* scl*avii*
Și fără viață ei încep să jo*ace*...
Răsai din umbra somnului înco*ace*
O înger trist... cu pasul rar... *așa vii*.[66]

Totuși, datorită modificărilor ulterioare, care antrenează schimbări și în rimă, se ajunge la soluția pe care-o cunoaștem din forma publicată în *Convorbiri literare*, unde Eminescu dă întîietate ideii. Asertiunea lui G. Călinescu, aplicată la acest caz, se dovedește exactă: " ... rima nu e altceva decît un accent al ideii"[67].

Frapantă este, în sonetul *Iubind în taină...*, frecventa folosire a cuvintelor mono și bisilabice. Numai 17 au 3 sau 4 silabe, dintre acestea 8 aflîndu-se în rime! Predilecția lui Eminescu pentru cuvintele de rimă avînd o anumită măsură dovedește că endecasilabii presupun o relativă autonomie, chiar dacă – sintactic – ideea se continuă pe parcursul mai multor versuri. În nici un caz afirmația lui G. Călinescu, după care lui Eminescu "îi trebuiau rime pe toate părțile

de cuvînt", "spre a se putea mişca în voie, fără jertfirea sintaxei"[68] nu se confirmă aici. În sonetul *Iubind în taină...* rimele fac parte numai din trei clase morfologice, iar "chinu-mi", "suspinu-mi" şi "sînu-mi" sînt rime compuse (din substantiv + pronume). Această restrîngere morfologică, atrăgînd preponderenţa rimelor sincategoriale (8 sînt substantive!), denotă că *în cazul sonetului eminescian* nu poate fi aplicată teoria susţinută de I. Funeriu, conform căreia Eminescu este partizanul rimei heterocategoriale[69]. În schimb, "luate în sine, cuvintele acestea au o tremurare lirică proprie, fără nici o legătură cu acordul de rimă, ceea ce dă de bănuit că pe ele trebuia să cadă accentul ideal"[70]. Ideea – paradoxală ca şi autorul care o exprimă – pune în lumină, pe de o parte, "tremurarea lirică proprie" a cuvintelor din finalul versurilor, iar pe de altă parte, valoarea lor poetică, – aceasta neavînd însă nici o legătură cu "acordul de rimă"!

Există versuri în care cuvintele cu o lungime de 3-4 silabe se află numai în rimă (1, 2, 7), după cum sînt altele (8, 9, 10) în care acestea lipsesc, materialul lexical nedepăşind două silabe. Se cuvine citat primul terţet, în care numai cuvîntul "copila", aflat la începutul versului 11 este trisilabic, în rest cuvintele folosite de poet nedepăsind masura menţionată: "Nu vezi că gura-mi arsă e de sete/ Şi-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,/ Copila mea cu lungi şi blonde plete?"

O rimă rară, "un lux" – cum ar fi spus G. Ibrăileanu[71] – se află în versul "Cu o suflare/ răcoreşti/ *suspinu-mi*", în care numărul mic de ictuşi (3), ca şi dubla cezură mobilă reliefează cu pregnanţă bogăţia rimei. Ea are o reală valoare intrinsecă, dar în contextul poetic respectiv capătă o strălucire nouă.

Sonetul *Trecut-au anii...*, în care apare imaginea lirei, întîlnită frecvent în poeziile din triptic, "poate fi privit ca un acord al aceluiaşi cîntec".[72] Aşadar un sonet erotic, în care rimele catrenelor din var. A (ms. 2277, 46) erau următoarele: *şesuri/ de vară/ rară/ eresuri// fermecară/ de'nţelesuri/ mă-mpresuri/ de seară* iar în terţete: *vieţii/ să mă cutremur/ lunec// tinereţii/ vremuri/ mă-ntunec,* corespunzînd schemei abba/baab// cde/cde.

În var. B (ms. 2276, 93 v.), conţinutul primului catren apare modificat, dar se păstrează rimele "şesuri" şi "eresuri". Apar în schimb două rime noi, în versurile 2 şi 3: "iară" şi "mă încîntară". În al doilea catren numai primul vers este rimat, ca urmare a nuanţării

conținutului. Astfel, dacă în prima variantă el suna: "Ce mintea mea adînc o fermecară", în a doua devine: "Ce anii mei de-ntîi i-nseninară". Dar schema ritmică rămîne aceeași: v – v – v – vvv – v. În rimele terțetelor semnalăm o singură schimbare: "să mă cutremuri", dar conținutul versurilor suferă unele modificări. În var. C (ms. 2261, 93 + 92 v), noua comparație la care se gîndește poetul, asemănînd trecerea anilor cu zborul unui "pîlc de presuri", antrenează modificări numeroase în rimele catrenelor: *presuri/ iară/ amară/ mă-mpresuri// țară/ de-nțelesuri/ eresuri/ 'nseninară.* În varianta finală, "presuri", "amară" și "țară" vor fi înlocuite, iar celelalte vor cunoaște o altă așezare. În terțete, modificările sînt minime față de varianta anterioară: "alunec" în loc de "lunec". Dar Eminescu va reveni la forma "lunec" în var. D_1 (ms. 2260, 237), păstrînd aidoma rimele în toate variantele ulterioare. Jocul rimelor continuă, însă, în catrene. Dacă în var. D_1 există o singură schimbare față de C_1: "mă mișcară" pentru "altă țară", în variantele următoare semnalăm, pe lîngă o rimă nouă, "primăvară", și altă dispunere a celor vechi. Astfel, rimele din catrenele variantei D_1: *presuri/ iară/ amară/ mă-mpresuri// mă mișcară/ de-nțelesuri/ eresuri/ l-nseninară* capătă acum următoarea alcătuire: *șesuri/ iară/ mă mișcară/ eresuri// l-nseninară/ de-nțelesuri/ mă-mpresuri/ primăvară.* În var. E_1 (ms. 2261, 257 + 256 v.) versul 5 este complet schimbat: "Ce pe-a mea frunte de copil sburară", avînd, deci, și o rimă nouă. În schimb, în versul 6 reapare rima "seară" în sintagma "asfințit de seară". Modificări minime față de textul ediției Maiorescu semnalăm în var. E_2 (ms. 2260, 150). Aici, ca și în variantele A, B și E_1, sintagma "asfințit de seară" păstrează forma fonetică muntenească. În textul ediției Maiorescu, însă, este preferată forma moldovenească de "sară". Menționăm că în toate variantele poeziei *Sara pe deal* apare, exclusiv, forma moldovenească a cuvîntului, iar în sonetul *Trecut-au anii...* numai forma lui muntenească. Atunci cum se explică prezența acestei forme (e drept, mai poetice) în textul tipărit de Maiorescu, dacă *toate* variantele publicate de Perpessicius conțin sintagma "asfințit de *seară*"? Nu este exclusă intervenția mentorului *Junimii*, care a încercat astfel o unificare a formelor din *Trecut-au anii...* și *Sara pe deal*, preferînd forma fonetică moldovenească.

Datorită numeroaselor prefaceri pe care le-a suferit sonetul *Veneția* de-a lungul vremii, rimele din catrenele versiunii publicate

de Maiorescu nu se află în primele variante ale acestei poezii. Abia într-o variantă datînd din perioada ieșeană (D_1, ms. 2262, 193) întîlnim pentru prima oară rimele în *-áluri*: "dealuri", "canaluri".

Rimele catrenelor din var. A (ms. 2285, 135): *oscură/ adîncă/ se aruncă/ pură și gură* prezintă schema abba/abba, întocmai ca originalul a cărui traducere se încerca. Spre deosebire de terțete: (*cetate/ sibile/ bate și file/ mate/ copile)*[73], din ale căror rime – chiar dacă în altă ordine – s-au păstrat patru în textul publicat în 1883, catrenele vor trece, după cum am mai spus, prin mari prefaceri. Dacă rimele în *-áluri* apar abia în var. D_1, în schimb var. B_2 (ms. 2285, 136 + 135 v.) trebuie reținută deoarece acum se produce transformarea pe care o vom numi decisivă în structura sonetului eminescian: trecerea la schema abba/ baab în catrene: *(jale/ clară/ temerară/ pale și amară/ jale/ sale/ mărgăritare.* Eminescu schimbă des rimele în catrene, căutînd de fapt tonalitatea adecvată. În var. C (ms. 2287, 59 v.) el rimează în special cuvinte care conțin un diftong: "joacă", "măreață", "ceață" etc., pentru ca în D_3 (ms. 2283, 41) rimele cu diftongi să constituie o serie distinctă de cea terminată în *-áluri,* nediftongată: "ceață/ *maluri/ canaluri*/ creață". În variantele E_2, F_{1-5} și G_{1-2} dispar rimele cu diftongi dar, păstrîndu-le pe cele în *-aluri*, Eminescu încearcă alte sonorități: fie rime în *-ire* ("subțire", "lenevire"), fie în *-ármă* ("armă", "larmă"). Abia în tiparul H (ms. 2261, 250) apar cele două serii de rime terminate în *-éții* și *-áluri,*[74] pe care le regăsim și în varianta publicată de Maiorescu. Din prima serie numai cuvintele de rimă "ceții" (H) și "lopeții" (I_2) au mai fost utilizate în afara celor care se găsesc în textul publicat: ("Veneții/ păreții" și "tinereții/ vieții"). În schimb, pentru seria a doua au fost utilizați nu mai puțin de opt termeni: "dealuri", "canaluri" (D_1); "maluri" (D_2); "valuri", "portaluri" (D_3); "carnavaluri" (F_1); "baluri" (F_2) și "semnaluri" (F_3). Unele rime din această categorie au o structură amfibrahică ("portaluri", v – v, "canaluri"), iar altora li s-a antepus o prepoziție, cu scopul de a deveni astfel de structuri ritmice: "*de* baluri", "*din* valuri". Cuvîntul "carnavaluri", căruia îi corespunde un peon III (vv – v), a fost folosit o singură dată, *ceea ce denotă că Eminescu a preferat pentru sonetul său rime cu formă amfibrahică.*

Morfologic, toate rimele din catrene sînt substantive. Și ele contribuie la "impresia plastică" ("mai ales natura cuvintelor din rime determină această impresie")[75], precumpănitoare asupra celei auditive, alături de "forma impersonală și statică a majorității verbelor".[76]

Dar rimele acestea, provenind din aceeași clasă morfologică – fiind, deci sincategoriale – nu sînt deloc banale, ci rare și încărcate de sugestii. Fără îndoială că și la ele s-a gîndit Constantin Noica, atunci cînd a făcut următoarele afirmații: "Punînd în relief cuvintele, rima face posibilă o nouă funcțiune a acestora, care e de-a închide gîndul, de a-i da ritm și respirație"[77]. Iar cîteva rînduri mai încolo: "Rima închide bucla gîndului, îl ritmează, și poezia bună te învață să respiri, la propriu și la figurat"[78]. Cu acest prilej amintim și opinia lui G. Ibrăileanu referitoare la semnificația rimelor în creația eminesciană. În poeziile acestuia "și rimele sînt în concordanță cu fondul și cu stilul"[79] – afirmă criticul *Vieții românești*. Cele patru rime în *-aluri* din sonetul *Venetia* sînt astfel dispuse în cele două catrene, încît una să sugereze mișcarea iar cealaltă opusul ei: "baluri/ portaluri" și "canaluri/ valuri".

Aglomerarea substantivelor în cuvintele de rimă ale întregii poezii (numărul lor e 12!), dar mai cu seamă în structura primului catren, impun ideea că ele au deopotrivă un rol muzical și unul plastic. Într-adevăr, cezura mobilă desparte toate aceste versuri în emistihuri, ultimul cuvînt fiind un *substantiv*:

S-a stins *viața*[80]/ falnicei *Veneții*.
N-auzi *cîntări*, / nu vezi lumini de *baluri*;
Pe scări de *marmură*, / prin vechi *portaluri*,
Pătrunde *luna*, / înălbind *pereții*.

"Viața" și "cîntări" provin dintr-o sferă semantică ce sugerează mișcarea și sunetul; "marmură" și "lună" pun accentul pe imaginea plastică, pe albul rece și distant, dar și pe nemișcare. Ca și cele două serii de substantive aflate ca rime ale endecasilabilor: pe de o parte "Veneții" și "baluri", iar pe de alta "portaluri" și "pereții". Contrabalansarea lor ritmică, puterea lor sugestivă, muzica stranie pe care o degajă ne îndreptățesc să credem că aici rimele, pe lîngă funcționalitatea obișnuită, au și o valoare estetică bine definită.

În terțetele variantei publicate de Maiorescu se află rimele: *cetate/ zile/ bate// Sibile/ cadențate/ copile*. Dintre acestea patru figurau deja în var. A (ms. 2285, 135): "cetate", "sibile", "bate" și "copile", alături de "file" și "mate". Pe parcurs, Eminescu a mai folosit "întunecate" (var. $B_{1\text{-}2}$, C, $E_{1\text{-}2}$), "se sbate" (var. D_3 și F_2), "grile"

(var. F_{1-5}), "străbate" (var. F_{3-5}). Rima "cadențate" apare abia în var. G_2 (deci relativ tîrziu), dar odată găsită, ea nu va mai fi abandonată.

Printre rimele terțetelor se află și un verb. El încheie primul terțet, dar impresia auditivă pe care o creează se continuă și în versul următor: "San Marc sinistru miezul nopții *bate.// Cu glas adînc...*" Tonul grav, specific întregului sonet, capătă în terțete o rezonanță aparte, fiind urmarea "conștiinței cosmice a perisabilității"[81].

Cu rare excepții, exegeții operei eminesciene consideră *Veneția* o creație originală, "o capodoperă"[82] – chiar dacă punctul de plecare îl constituie sonetul lui Cerri.

*

*   *

"Saltul calitativ realizat prin poezia eminesciană este indubitabil: dacă pînă la Eminescu predomina rima sincategorială, de aici încolo raportul e practic răsturnat în favoarea celei *heterocategoriale*"[83]. Prin urmare, ceea ce-l interesează în primul rînd pe cercetător se referă la clasa morfologică din care provin cuvintele de rimă. E drept, dacă ne referim la *întreaga* creație eminesciană, numărul rimelor heterocategoriale este superior celor sincategoriale. Nu însă și în sonetele antume, unde din cele 84 de rime, 44 (adică 52%) sînt substantive. Urmează verbele, în număr de 24, reprezentînd 28%. Adverbele și adjectivele sînt în număr mai mic: 6 și 4, respectiv 7% și 4%. Un singur pronume se află într-una din rimele sonetului *Iubind în taină...*, unde se găsesc, de asemenea, trei rime compuse ("chinu-mi", "suspinu-mi" și "sînu-mi"), formate, toate, în același mod. Două rime compuse ("inspiră-mi și "liră-mi"), în care pronumele este asociat și verbului, nu numai substantivului, se întîlnesc în sonetul *Sunt ani la mijloc*.

Numărul substantivelor care formează rimele sonetelor antume este foarte mare. În *Afară-i toamnă*, de pildă, numărul lor este 9, reprezentînd 64%. Unul singur este nume propriu, "Dochii", două sînt abstracte: "nimicuri" și "gînduri", iar celelalte 6 sînt substantive concrete: "picuri", "plicuri", "zloată", "rochii", "scînduri" și "ochii". Dintre acestea, în ordinea menționată, ultimele trei formează rimele celui de al doilea terțet: "Deodat-aud foșnirea unei *rochii*,/ Un moale pas abia atins de *scînduri*.../ Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr *ochii*".

Nu numai adecvarea ritmului la idee dovedește perfecta corespondență dintre formă și fond în poezia lui Eminescu[84]; G. Ibrăileanu se grăbea să adauge că și rimele exprimă această relație[85].

Într-adevăr, în primul sonet din triptic ideea poetică era axată pe siguranța așteptării. La redarea ei contribuiau și substantivele concrete din rimă, în număr mare, față de numai două forme verbale aflate la sfîrșitul endecasilabilor. Față de sonetul *Afară-i toamnă*, situația rimelor este alta în *Sunt ani la mijloc*, unde ideea poetică vizează dorința revederii. Aici numărul substantivelor scade la 2, în comparație cu cel al verbelor care crește la 7. Prezența masivă a verbelor în rimă se explică prin tumultul sufletesc al poetului, a cărui revărsare nu se poate produce altfel. Numai două versuri: "Minune cu ochi mari și mînă rece" și "Ca răsărirea stelei în tăcere" nu conțin verbe. În rest, numărul lor variază, uneori fiind așezate simetric în cele două emistihuri, ca în versul final al acestui sonet, terminat tot printr-un verb: "Privirea-mi *arde*,/ sufletul îmi *crește*". În schimb, în sonetul *Cînd însuși glasul* numărul substantivelor și verbelor din rimă se află într-un perfect echilibru – desigur și ca urmare a faptului că poetul ajunge aici la conștiința visului ca unică realitate. O anumită resemnare în fața prezentului iluzoriu este contrabalansată de credința că sufletul va păstra veșnic imaginea femeii adorate. Se produce astfel și la nivelul rimelor paralelismul din final, atît de bine pus în evidență de cezură: "Pe veci pierduto,/ vecinic adorato".

Iubind în taină... și *Trecut-au anii...* se caracterizează prin numărul mare de substantive care formează cuvintele de rimă. În sonetul *Iubind în taină...*, de pildă, din cele 8 asemenea rime, unul singur, "plete", este substantiv concret, restul fiind substantive abstracte: "tăcere", "vecinicie", "plăcere", "tărie", "mistere", "învăpăiere" și "sete". Dintre acestea, 6 sînt sincategoriale. "Taina" anunțată încă din titlu necesita un vocabular în care (așa cum se și întîmplă) numărul substantivelor abstracte (din rime) să-l depășească net pe cel al substantivelor concrete. Situația este întrucîtva asemănătoare în *Trecut-au anii...*, unde jumătate din rimele sonetului sînt substantive.

Dintre acestea numai unul singur este substantiv concret: "șesuri", restul fiind abstracte, dar grupîndu-se în două sfere semantice: "eresuri" și "-nțelesuri", pe de o parte, iar pe de alta: "sară", "vieții", "tinereții" și "vremuri".

Interesul constant pentru *factorul timp* este oglindit și în cuvintele de rimă. Eminescu le alege cu grijă, gîndindu-se mai puțin la faptul că provin din aceeași clasă morfologică. Criteriile lui sînt altele. În *Veneția*, de pildă, din cele 14 rime 12 sînt substantive, adică 85%, celelalte două fiind un verb și un adjectiv. Dar analizîndu-le și comparîndu-le sensul cu rimele sonetelor anterioare, ne dăm mai bine seama de extraordinara intuiție a lui Titu Maiorescu, atunci cînd acesta a ordonat în volum *Veneția* – după, și nu înaintea sonetului *Trecut-au anii...*

Mai întîi, trei delimitări sînt posibile în cazul rimelor-substantive. Ele sînt: concrete, abstracte și nume proprii. Dar și în cadrul primei categorii se produc alte ramificații. Există astfel ***un concret al stagnării***, dat de rimele "portaluri", "păreții", "canaluri" și "cetate", precum și *unul al mișcării*, sugerat de rimele "baluri", "valuri" și "copile". Substantivele abstracte, trei la număr, provin din aceeași sferă semantica, avînd un pronunțat caracter temporal: "tinereții", "vieții" și "zile". Dacă ne-am imagina aceste două categorii ca polii unui magnet, atunci cele două nume proprii ar migra în direcții opuse: "Veneții" spre polul concretului, "Sibile" spre polul abstractului.

Veneția încheie astfel magistral seria sonetelor antume, în care rimele – dincolo de funcția lor prozodică – au și una estetică, luminînd mai bine sensul ideilor fundamentale. Bogate în sugestii, rimele sonetelor – (chiar sincategoriale!) – au și alt scop decît cel funcțional, îndreptățind afirmațiile lui Ladislau Gáldi: "Fără să fim nedrepți față de poeții anteriori, numai de la Eminescu încoace putem vorbi de o adevărată estetică a rimei românești; la Eminescu rima nu mai prezinta pur și simplu doar un element structural al versului, o necesitate uneori incomodă, ci un element deosebit de sugestiv..."[86].

d) Armonia eminesciană

Două sînt aspectele fundamentale ale armoniei poetice, fie că ne referim la ansamblul creației unui poet, fie că avem în vedere o poezie anume. Ea poate fi realizată, în primul rînd, prin mijloace

formale, de natură prozodică, dar poate fi și un efect al valorii intrinseci a textului poetic.

Atunci cînd Verlaine se adresa poeților cu celebrul vers "De la musique avant toute chose"[87], el avea în vedere elementele prozodice: măsura, rima etc., prin care poeții pot realiza melodia versului, de preferință impar: "Et pour cela préfère l'Impair"[88].

Sugestiile muzicale atît de numeroase ale versului eminescian au determinat o reconsiderare a liricii românești, în raport cu termenul de *armonie*, înțeles diferit de-a lungul timpului.

Dacă în *Eminescu: Note asupra versului* (1929), G. Ibrăileanu vorbea adesea despre "muzica din sufletul lui Eminescu"[89] și despre "muzica rimelor"[90], atrăgînd totuși atenția că "sonoritățile ajută numai, se adaugă la înțeles"[91], el nu avea în vedere numai o singură operă, ci creația în ansamblu. Ca și G. Călinescu, de altfel, care, în *Opera lui Mihai Eminescu* (1934), observa că în versul eminescian "vorbele se conturează mai mult prin idee și muzică, decît prin valoarea lor lexicală"[92].

Atitudinea față de armonia eminesciană a generat două direcții opuse, aducînd în discuție și elemente de estetică și teorie literară.

Dacă în această chestiune G. Ibrăileanu găsea arbitrară disocierea fond-formă, Tudor Vianu în studiul *Poesia lui Eminescu* (1930) stabilește existența a două tipuri de armonii. Astfel, cea *externă*, redusă la constituenți prozodici, este opusă armoniei *interne*, "proprie inspirației lui Eminescu, de firea căruia nu ne putem apropia decît pe căi cu totul diferite"[93]. Tudor Vianu consideră armonia internă tot "un fenomen muzical", dar nu un "simplu fenomen sonor"[94], pentru că nu vrea "să simplifice problema armoniei la una de sonorități"[95]. Esteticianul ajunge la concluzia că armonia poetică eminesciană este rodul unei anumite concepții de viață și că numai prin autorul *Luceafărului* "literatura românească va cunoaște astfel adevăratul răgaz contemplativ al poeziei și atmosfera de vis, închipuire și veșnicie, în care ea poate înflori mai bine"[96]. Atitudinea *anticivilizatorie*[97] – ea însăși sursă de pesimism – generează această trăsătură fundamentală a creației eminesciene. Tudor Vianu se exprima foarte clar în această privință: "... armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizației și ale rațiunii; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor"[98].

Atitudinea lui Tudor Vianu este una singulară, pentru că toți ceilalți cercetători ai creației lui Eminescu s-au referit la armonie luînd în discuție opera în ansamblul ei, elementele conținutului și ale formei neputînd fi artificial separate.

D. Caracostea în *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938) îi reproșa lui Tudor Vianu tocmai minimalizarea formei, care este "viața concepției"[99], precum și "îndoita contrazicere" pe care o prezenta teoria sa: "un poet de viziune statică redă totuși vibrațiunile profunde ale voinței care, prin esența ei, este dinamică, și această viziune statică are tocmai efectul contrariu staticului"[100]. Un răspuns indirect este capitolul X al lucrării, intitulat *O structură stilistică și ritmică: sonetul "Veneția"*, în care, de la accente și pauze – elemente constitutive ale ritmului – pînă la structura rimelor și compoziție, toți constituenții formali sînt analizați cu deosebită competență, pentru a se demonstra că armonia eminesciană este un atribut al întregului și nicidecum al unei părți anume.

Încă din 1934 Mihail Dragomirescu vorbise despre "viața nouă"[101] pe care Eminescu o dăduse cuvintelor "prin muzicalitate și stil"[102]. El afirma, de asemenea, că "muzicalitatea dicțiunii lui Eminescu este la înălțimea celei a lui Victor Hugo"[103]. Dar abia cu un an înaintea morții el emite niște judecăți de valoare pe care le putem numi fundamentale în privința armoniei: "Cel mai însemnat organ al unei capodopere – constată criticul – nu este nici fondul, nici forma. E armonia". Și continuă: "Fără armonie, fondul e un simplu conținut sufletesc. Fără armonie, forma este o înșirare de cuvinte gramaticale. Armonia transformă conținutul sufletesc în fond și cuvintele gramaticale în formă"[104]. Dar Mihail Dragomirescu constată și caracterul ei strict individual: "Fiecare capodoperă are armonia ei"[105]. Așadar, creațiile artistice, chiar dacă sînt emanații ale aceluiași spirit nu au decît un singur element comun: armonia – dar și acesta este mereu altul, comparabil cu cercurile concentrice de pe suprafața unui lac.

Vorbind despre străfundurile eului și infinitul limbajului, Edgar Papu numește de fapt zonele de adîncime pe care le atinge muzicalitatea eminesciană. Aceasta "nu este numai reproducătoare, ca aceea a naturii, ci și căutătoare, ca aceea a marilor compozitori. Ea explorează, pe de o parte, străfundurile ființei sale în toate resursele ei sonor convertibile, iar pe de altă parte, lumea infinită a limbajului sub aspectul creatoarelor asociații de sunete și al efectelor

psihofonice sublimate".[106] Această dublă investigație are ca efect găsirea unei note particulare, inconfundabile: "Armonia sonurilor rezultă, astfel, dintr-un dublu travaliu, adus în cele din urmă la convergență în acel fenomen unic, identificat drept "armonia eminesciană"[107].

Mai recent, George Popa dezvoltă cîteva idei interesante legate de această chestiune. Recunoscînd capacitatea lui Eminescu de a valorifica muzicalitatea limbii – așa cum n-o mai făcuse nimeni pînă la el – exegetul afirmă că muzicalitatea eminesciană presupune "*convertirea lumii în substanță sufletească*", transformarea spațiului extern în spațiu lăuntric, folosind în acest scop drept medii de convertire muzica și lumina"[108]. El mai adaugă, însă, că "armonia eminesciană (...) rezultă din organizarea internă a poemelor într-o structură indisolubilă"[109], întrucît Eminescu avea "sentimentul desăvîrșirii lor formale"[110].

Pe linia considerațiilor lui Edgar Papu se înscrie și fragmentul de studiu *Muzicalitatea poeziei eminesciene* de Mihai Drăgan. Referindu-se la "structura lui Eminescu de poet romantic, mai exact spus de poet orfic"[111], exegetul constată că "nu este vorba, în poezia lui Eminescu, de o muzicalitate pur melodică, pe care o putem raporta doar la armonia însăși a limbii noastre (...), ci de o realitate mai complexă și mai adîncă, legată indisolubil de străfundurile metafizice ale ființei poetului"[112]. "Armonia hipnotică" a versurilor se explică prin faptul că "poetul proiectează în exterior vibrațiile sublimate ale sufletului și adună, în același timp, în interioritatea sa cea mai adîncă respirație tainică a naturii, suflarea magică a universului însuși, totul într-o viziune care dă sentimentul că dominantă este la creatorul nostru o intuiție muzicală a lumii și a cosmosului în misterioasa lor alcătuire"[113].

Cele două poziții, deși evoluează diferit, au totuși același punct de plecare: în ambele cercetătorii dezvoltă ideea că Eminescu a tins, în poeziile sale, spre perfecțiune. Fie că și-a îndreptat privirea spre lumea din jur, fie că a sondat necuprinsul din propriu-i suflet, el a făcut-o cu același talent, versurile lui fiind structural diferite de ale înaintașilor. Că la aceasta a contribuit concepția lui de viață – lucrul este indiscutabil. Dar ea, singură, nu poate explica nici măcar parțial măiestria la care a ajuns Eminescu. Larga deschidere spre filosofie a avut ca efect o mai adîncă înțelegere a lumii, o pătrundere a infinitului, precum și încercarea de a și-l apropia, într-o măsură uimitor de

nouă, cu rezultate nebănuite pentru poezie. Fără cultura filosofică, Eminescu n-ar mai fi fost "Omul deplin al culturii românești" cum îl definește Constantin Noica.

Dacă pînă la Eminescu muzicalitatea unei poezii se reducea la mijloacele prozodice (ne referim, se înțelege, la literatura română), el a fost cel care a dat cuvintelor și o semnificație poetică, încărcîndu-le cu sensuri noi, extrem de expresive. Intrate în sintagme de o mare varietate, cuvintele, pe lîngă sensul obișnuit, capătă și unul poetic, care provoacă vibrația sensibilității noastre. În endecasilabul: "Pătrunde luna, *înălbind* pereții", doar un singur cuvînt (verbul) capătă o altă conotație, transformînd radical ceea ce, altfel, ar fi rămas o imagine banală.

Dar Eminescu a ales cuvintele și pentru muzicalitatea lor intrinsecă. Cine studiază variantele înțelege mai bine această luptă permanentă cu limba, această neodihnă creatoare soldată cu expresii poetice de o neasemuită frumusețe. Variantele atestă aceste încercări repetate, aceste uimitoare experiențe artistice, în care cuvintele intră mereu în alte aliaje, pînă capătă culoarea și trăinicia metalelor rare, care să supraviețuiască timpului. Căci toate încercările făcute de un creator autentic nu au doar scopul de a învinge clipa, ci și de a-și apropia veșnicia – și pentru aceasta un poet de talia lui Eminescu este atent pînă la amănunte. "În limbajul poetic – afirmă un lingvist – distribuția fonemelor este relevantă, căci nu este întîmplătoare"[114]. Fonetica expresivă capătă astfel, datorită lui Eminescu, dimensiuni noi contribuind și ea, nu o dată, la acea muzică inefabilă pe care o numim "armonia eminesciană".

Într-o măsură mai mare sau mai mică, toate aceste elemente, ca și instrumentele unei orchestre, ne fac să pătrundem într-un univers mirific, de sunete, sensuri și culori: universul liricii eminesciene.

5. Tematica sonetelor postume

Numeroase și adesea divergente au fost opiniile exegeților în legătură cu publicarea postumelor eminesciene. Din noianul acestora desprindem numai atitudinea lui G. Ibrăileanu, care le considera "brulioane", publicarea lor putînd fi admisă cu o singură condiție:

"să se dea bucățile ca ceea ce sînt, ca brulioane, nu ca «postume» ale lui Eminescu"[1]. Criticul *Vieții românești* argumenta, dînd și exemplele de rigoare: "Din unele a utilizat (înfrumusețînd) o imagine, din altele un vers, din altele mai multe versuri, din altele strofe întregi"[2].

Problema se pune cu atît mai acut, atunci cînd ne referim la sonetele postume. Dacă *Sătul de lucru...* este, într-adevăr, un "brulion", cu versuri parțial nerimate, în *Coborîrea apelor* ultimul vers are silabe în exces. S-ar putea găsi, astfel, numeroase imperfecțiuni și celorlalte sonete, inclusiv celui intitulat *Stau în cerdacul tău...*, a cărui frumusețe particulară trebuie subliniată. Dar aici endecasilabii alternează cu decasilabii – ceea ce contravine sonetului clasic. Se observă, prin urmare, o anumită reticență – de altfel specific eminesciană – în a încredința tiparului poezii a căror realizare formală nu este perfectă. Și cum sonetul reprezintă, în lirică, expresia desăvîrșirii formale, pare justificată atitudinea poetului însuși față de propria-i creație.

Elaborate între 1872 și 1879, cele 27 de sonete postume[3] aparțin – de fapt – tuturor epocilor sale de creație, cunoscute după numele orașelor care au lăsat urme adînci în biografia sa spirituală: Viena, Berlin, Iași și București. Acestea cunosc cinci direcții tematice, foarte diverse, ceea ce denotă deopotrivă mobilitatea sonetului, dar și "exercițiile" de perfecțiune formală pe care poetul singur și le impunea.

O primă categorie o formează *sonetele erotice: De ce mă-ndrept ș-acum...* (1876), *Gîndind la tine...* (1876), *Pe gînduri ziua...* (1876), *Sătul de lucru...* (1877), *Părea c-așteaptă...* (1876-1878), *Ușoare sunt viețele multora...* (1878), *Oricîte stele...* (1878), *Răsai asupra mea...* (1879) și *Stau în cerdacul tău...* (1879). Urmează *sonetele satirice*, în care invectiva cu caracter strict personal – (avem în vedere poeziile dedicate lui Dimitrie Petrino) – dar și cele cu caracter general seamănă mai degrabă cu o defulare: *Sonet satiric* (1876), *Ai noștri tineri...* (1876), *Albumul* (1876-1878), *Oricare cap îngust* (1877-1878), *Sauve qui peut* (1877-1878) și ciclul *Petri-notae*[4]. Ciclul acesta mai conține, în afara sonetului titular, următoarele poezii: *Petri-notae* (pentru [*Moruzi-Bei fiind în toane bune*] (1877), [*Împresurat de creditori, se vede*] (1877), [*Moruzi-Bei fiind în toane bune*] (1877), [*Voiți a ști, lectori, întreaga spiță*] (1877), *Le Baron de Trois étoiles* (1877), [*Mă-ntreb în sine-mi unde este slava*] (1877) și [*Un puiu de grec cu-nchipuită minte*] (1878). Urmează trei sonete

generate de "sentimentul neptunic": *Adînca mare...* (1872-1873), *Cum oceanu-ntărîtat...* (1872-1873) și *Coborîrea apelor* (1876), apoi un sonet cu *subiect istoric: Maria Tudor* (1873) și o *"ars poetica"*: *Iambul*(1878).

În sonetele erotice se regăsesc, deopotrivă, "duioșia lui melancolică" și "pesimismul lui, aci senin, aci revoltat", care fac din Eminescu "manifestarea directă cea mai înaltă a sufletului poporan românesc"[5]. Un singur sonet – de fapt o traducere –, *Sătul de lucru...*, nu conține treceri sesizabile de la manifestările optimiste la tonalitățile vădind un pesimism fie și în stare incipientă. În celelalte sonete, diagrama arată ambivalența sentimentelor și trăirilor pe care le încearcă Eminescu în fața femeii iubite.

De ce mă-ndrept ș-acum... este o explicație poetică a întrebării pe care poetul și-o pune încă din primul vers, referitoare la intensitatea iubirii sale. La întrebarea: "De ce mă-ndrept ș-acum la tine iarăși?" el se arată indiferent la părerile celorlalți, una singură interesîndu-l cu adevărat: "Părerea ta, iubit și blond tovarăș,/ De ea mă bucur și de ea mi-e frică"[6]. Echilibrul fragil dintre Eros și Thanatos s-a frînt: "Amor și moarte sunt în dușmănie", – primul fiind, deocamdată, victorios... Se observă încă o dată, în erotica eminesciană, că nu există *bucurie pură*, că ea ascunde oricum germenii tristeții, care vor genera pesimism...

În *Gîndind la tine...*, de pildă, trecerea la tonul grav este prilejuită de întrebarea : "Nu știu ce rost mai are-a mea viață", știindu-se prea puțin iubit: "Cînd n-am avut o clipă de dulceață". Terțetele aduc o schimbare bruscă a tonului, înseninînd sufletul poetului. Este interesant de observat că sintagmele "blond noroc" și "vis deșert", apărînd în emistihuri bine delimitate de cezură, fac adesea un transfer de conținut, soldat cu efecte poetice remarcabile: "Tu, blond noroc al unui vis deșert,/ Tu, visul blond unui noroc ce nu e,/ De-i mai veni să știi că nu te iert.// Căci dorul meu mustrări o să-ți tot spuie/ Și sărutîndu-te am să te cert/ Cu desmierdări ce n-am spus nimăruie". Legatura dintre iubire și fericire (sau *noroc*) apare foarte strîns legată și aici, ca în toate poeziile sale erotice. Constatare firească, dacă ne gîndim la faptul că poetul considera iubirea "ca elementul principal din viață" și "lega de ea fericirea sau *norocul*, ca să folosim obișnuitul termen al lui"[7].

În sonetul *Pe gînduri ziua...* accentele pesimiste ("Nimic nu-i cer decît mormîntul rece") sînt date de conștiința unei iubiri

neîmpărtășite, pentru că nu este mărturisită: "Decît să port iubirea-mi în tăcere,/ Mai bine ochiul moartea să mi-l sece". Erosul îi prilejuiește considerații filosofice asupra existenței umane, lumea fiind socotită o vale a plîngerii: "Căci lumea e locașul pătimirei:/ Un chin e valu-i, iară gîndul spuma". Sintetizînd ideile poeziei, D. Murărașu afirmă: "Dragostea însăși, trăită uneori cu inima și exaltată cu imaginația, este cel mai adesea analizată și redusă la o pornire instinctivă demnă de dispreț"[8]. La Eminescu, însă, disprețul ia naștere numai ca urmare a conștiinței superiorității sale. Biologic, el se manifestă întocmai ca ceilalți oameni, dar, spre deosebire de aceștia, el privește erosul cu ochii filosofului: "O dată te-am văzut – o clipă numa – / Și am simțit amarul omenirei.../ Ce-am folosit că-l știu și eu acuma?"

Ceea ce impresionează în primul rînd la lectura sonetului *Sătul de lucru...* este tonul egal, de la început pînă la sfîrșit, lipsit de acele inflexiuni (cînd optimiste, cînd pesimiste) specific eminesciene. Dacă s-a decis să-l traducă, înseamnă că sonetul marelui brit i-a plăcut lui Eminescu tocmai prin atitudinea față de somn, considerat "locul visului" și "început de extincție a conștiinței"[9]. G. Călinescu arată cît îl atrăgea pe Eminescu "chiar în viața de toate zilele, cufundarea în inerția vegetativă"[10] a somnului. El citează un fragment din *Amintirile* lui Slavici despre convingerea poetului că "cea mai plăcută parte a vieții e cea petrecută în somn, cînd ești fără ca să fii și să simți dureri"[11]. Sonetul nu are nici măcar toate rimele. Dar, pînă și în această formă, se detașează primul catren în care *sufletul* este comparat cu un *drumeț*: "Sătul de lucru caut noaptea patul,/ Dar al meu suflet un drumeț se face/ Și pe cînd trupul doarme-ntins în pace,/ Pe-a tale urme l-a împins păcatul".

Un sonet senin, pînă aproape de sfîrșitul lui, este cel intitulat *Părea c-așteaptă...* Jocul erotic dintre bărbat și femeie este mutat pe un plan superior, în care privirea iubitei ascunde în același timp esența lumii și destinul său: "Părea c-așteaptă s-o cuprind în brață/ Și fața mea cu mîinile-i s-o ieie,/ Ca să mă pierd în ochii-i de femeie,/ Citind în ei întreaga mea viață". Comentînd jocul erotic, cu împotrivirile și acceptările sale, poetul pune semnul egalității între Femeie și Frumusețe, pe linia unei viziuni clasice: "Împotriviri duioase-a frumuseții/ În lupte dulci disfac urîtul vieții,/ Ce n-au amar, fiindcă au măsură". Totuși, între primul catren și ultimul terțet – ambele citate – deosebirea de ton este sesizabilă. Pentru Eminescu

erosul poate fi un prilej de bucurie, dar el nu uită nici "urîtul vieții" și nici "amarul" ei.

Înrudit cu *Pe gînduri ziua...* – mai precis cu terțetele sale, în care regăsim sintagma "amarul omenirei" – este sonetul *Ușoare sunt viețele multora...* Comparîndu-se cu cei ce "prind din zbor plăcerea trecătoare", avînd mereu "clipa lor de soare", poetul se adresează iubitei cerîndu-i să depună mărturie în privința esenței iubirii sale: "Dar spune tu, copilă visătoare,/ De-am fost și eu din rîndul acelora/ De-mi ești și mie ce le ești altora,/ De nu mi-ai fost o stea nemuritoare?" Debutînd ca un sonet de factură clasică, el trece în categoria sonetului romantic propriu-zis prin acest al doilea catren, din care întrebarea retorică nu lipsește. În terțete apare ideea că erosul poate fi un mijloc de cunoaștere, dar rezultatul acestei cunoașteri este "amarul omenirii": "Trăiam pierdut în umbra amorțirii,/ Deșarta-mi viață semăna cu spuma/ Și eram orb la farmecele firii...// De-odată te văzui... o clipă numa/ Simții adînc amarul omenirii.../ Și iată că-l cunosc întreg acuma".

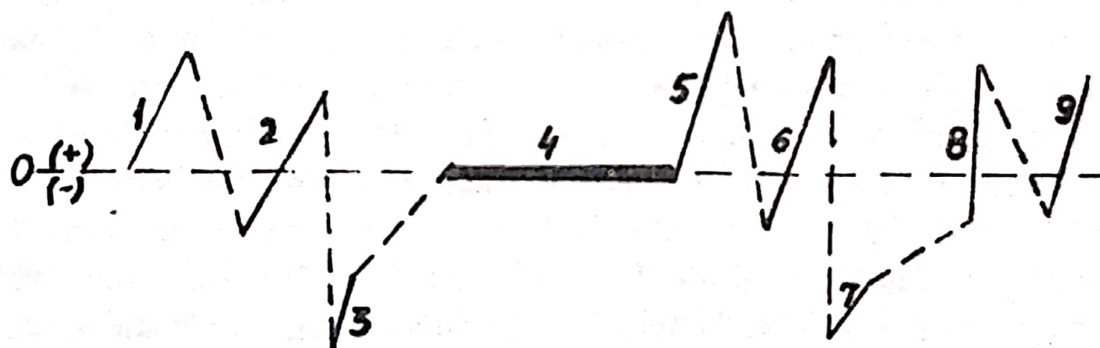
Permanenta oscilație între notațiile optimiste și meditațiile pesimiste, avînd adesea substrat filosofic, poate fi urmărită în multe sonete postume. Ele ne prezintă un poet romantic, dar și un suflet modern – pe linia lui Baudelaire – care, deși face distincție între *bine* și *rău*, le încearcă deopotrivă, pentru a le cunoaște esența. Ilustrativ în acest sens este sonetul *Oricîte stele...*, care începe cu unele considerații filosofice. Aici, *stelele* și *undele* semnifică întregul univers existențial, al cărui sens ne scapă: "Oricîte stele ard în înălțime,/ Oricîte unde-aruncă-n față-i marea,/ Cu-a lor lumină și cu scînteiarea/ Ce-or fi-nsemnînd, ce vor, nu știe nime". Sufletul modern încearcă deopotrivă atracția spre *bine* și *rău*, care au, în ultimă instanță, valoare egală. Remarcăm însă la Eminescu prezența meditației filosofice, acesta gîndindu-se atît la finalitatea actului, cît și la sensul lui existențial: "Deci cum voiești tu poți urma cărarea./ Fii bun și mare, ori pătat de crime,/ Același praf, aceeași adîncime,/ Iar moștenirea ta și-a tot: uitarea". Catrenele, cu evidentul lor paralelism între profunzimea și sobrietatea ideilor, pe de o parte, și arhitectura strofelor, pe de alta, par ale unui sonet romantic clasicizant. Dar terțetele aduc o notă nouă, oarecum neașteptată. Iar finalul invocă "umbra dulce" a iubitei, în imagini de o mare expresivitate: "O, umbră dulce, vino mai aproape-/ Să simt plutind deasupră-mi geniul morții/ Cu aripi negre, umede pleoape".

Sonetul *Răsai asupra mea...* permite o dublă interpretare: el poate fi considerat un sonet erotic, dar și o rugă emoționantă adresată divinei Maria. D. Murărașu înclină spre a doua ipoteză, atunci cînd afirmă că *Răsai asupra mea...* este "o remarcabilă expresie a conștiinței unei vieți de vina și a îndreptării spre vîrsta nevinovăției, în momentele unui emoționant elan către Maica Durerilor"[12]. Dar invocînd-o pe Maria "pururea fecioară", Eminescu se adresează de fapt iubitei, numind-o "lumină lină". Chipul ei este singura icoană la care se roagă. *Visul* nu mai este aici rezultatul unei stări fiziologice, ci o stare de reverie care luminează "noaptea gîndurilor". A fost suficientă schimbarea unui cuvînt, în versul al patrulea din primul catren, pentru ca expresivitatea să crească. Dacă în ms. 2276, f. 81 întîlnim versul: "În umbra gîndurilor mele vină", în textul din ms.2260, f. 202 el capătă forma: "În noaptea gîndurilor mele vină". Dacă în primul catren: "Răsai asupra mea, lumină lină,/ Ca-n visul meu ceresc d-odinioară:/ O, maică sfîntă, pururea fecioară,/ În noaptea gîndurilor mele vină" opoziția divin-terestru este posibilă, ea se estompează în cel de-al doilea, pînă aproape de anulare. Totul este cît se poate de lumesc, de terestru: "Speranța mea tu n-o lăsa să moară/ Deși al meu e un noian de vină". *Vina* este similară cu cea din *Atît de fragedă*: "Că te-am zărit e a mea vină/ Și vecinic n-o să mi-o mai iert". Poetul îndrăgostit se face vinovat de a-și fi ridicat ochii spre cer – adică spre Frumusețe și Dragoste. Dacă în primul tipar invocația celestului este mai pronunțată: "Minune, tu, asupra mea coboară", în cel de al doilea distanța dintre poet și obiectul adorării sale se micșorează vizibil: "Privirea ta de milă caldă, plină,/ Îndurătoare-asupra mea coboară". Terțetele au un aer mai sumbru, poetul simțindu-se "Străin de toți, pierdut în suferința/ Adîncă a nimicniciei mele". Dragostea este deopotrivă un izvor de alinare și regenerare. Pe acest fond apare din nou invocația adresată Mariei, sonetul căpătînd astfel rotunjime: "Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința/ Și reapari din cerul tău de stele:/ Ca să te-ador de-acum pe veci, Marie!"

Ultimul sonet erotic din seria postumelor eminesciene este cel intitulat *Stau în cerdacul tău...*, în care preponderente sînt descrierile de natură. Comentînd sonetul, G. Călinescu insista asupra preferinței lui Eminescu pentru "casa vie, unde viața urmează a se naște, (...) casa, în sfîrșit, strivită între arbori, acoperită de ei"[13]: "Stau în cerdacul tău... Noaptea-i senină. / Deasupră-mi crengi de arbori se întind,/

Crengi mari în flori de umbră mă cuprind/ Și vîntul mișcă arborii-n grădină". Imaginea poetului privind spre geamul iubitei nu este nouă. *Pe lîngă plopii fără soț...* o conținea, dar ideile din strofa: "La geamul tău ce strălucea/ Privii atît de des;/ O lume toată-nțelegea -/ Tu nu m-ai înțeles" cunosc aici o altă dezvoltare: "Dar prin fereastra ta eu stau privind/ Cum tu te uiți cu ochii în lumină./ Ai obosit, cu mîna ta cea fină,/ În val de aur părul despletind". Terțetele întregesc tabloul, dar fac aluzie și la singurătatea poetului îndrăgostit: "L-ai aruncat pe umeri de ninsoare,/ Desfaci visînd pieptarul de la sîn,/ Încet te-ardici și sufli-n lumînare...// Deasupră-mi stele tremură prin ramuri,/ În întuneric ochii mei rămîn,/ S-alături luna bate trist în geamuri".

Într-o eventuală diagramă a sonetelor postume cu tematică erotică, sentimentele încercate de poet, vădind cînd bucuria (+), cînd tristețea și durerea acestuia (-), ar putea fi relevate mai bine dacă sonetul *Sătul de lucru...*, egal ca ton de la început pînă la sfîrșit, ar fi considerat *cota 0 (zero)* a investigației. În acest caz, diagrama ar arăta astfel, numerele indicînd ordinea în care au fost discutate sonetele erotice:



Sonetele cu conținut satiric sînt uneori o anticipare, alteori o prelungire a activității de ziarist politic a lui Eminescu. Atacurile personale, îndreptate mai ales împotriva lui Dimitrie Petrino, care au generat cele opt sonete din ciclul *Petri-notae*, se îmbină adesea cu cele avînd un caracter mai general, îndreptate împotriva societății vremii, veștejind cosmopolitismul sau moravurile contemporanilor.

Primul în ordinea scrierii este cel intitulat *Sonet satiric*, conceput la Iași, în 1876. El a cunoscut trei versiuni, avînd fiecare alt titlu: *Ureche, Asupra operelor nouă a unui autor cunoscut* și *Sonet*. Atacul personal, îndreptat inițial împotriva lui V.A. Urechia își pierde

pe parcurs din virulență, cîștigînd însă în adîncime. În varianta a doua – în titlu, cel puțin – se fac numai aluzii la un "autor cunoscut", pentru ca în ultima variantă el să poarte titlul neutru de *Sonet*. Conceput astfel, ca o defulare dar și ca exercițiu, sonetul satiric eminescian vădește (în unele privințe) și o "predispoziție la petrecerea răutăcioasă"[14] – cum pe drept cuvînt considera G. Călinescu. Cunoscuta predispoziție a junimiștilor pentru epigramă, după modelul german, este notorie, dar Eminescu nu se limitează la ea, gluma facilă sau înțepăturile gratuite neconvenind "umorului voltairian"[15] al poetului. Chiar dacă începe într-o notă veselă, specifică unui anumit tip de epigramă: "Pișcată-ți este mîna ta de streche,/ De miști în veci condeiul pe hîrtie", în catrenul următor ea dispare, cedînd locul unei constatări malițioase: "Ce are-n gînd un om, aceea scrie,/ Nimica nou tu n-ai de spus, Ureche,/ Cu Pantazi fiind pe veci păreche, / Tu izvodești, cel mult, ce dînsul știe", pentru ca în ultimul terțet tonul mușcător (dar fără violențe de limbaj) să ducă la discreditarea celui criticat: "Zadarnic paiul sec al minții-l trieri,/ Drapîndu-i golul ei cu reci imagini;/ Nimic nu iese dintr-un dram de crieri".

Tema din sonetul *Ai noștri tineri...* "apare frecvent în scrierile politice ale lui Eminescu, în tot cursul ziaristicii sale"[16]. S-ar putea adăuga că ea este specifică și unor poezii de tinerețe, cum ar fi *Junii corupți*, și că, în fond, critica socială este un aspect fundamental al operei sale. Ca și în *Junii corupții,* Eminescu ridiculizează aici moravurile și superficialitatea acelor tineri incapabili de sentimente înalte, care, întorși de la "studiile" pariziene, adoptă un limbaj și un comportament cosmopolit. În sonetul *Ai noștri tineri...* obiectivul criticii eminesciene se îndreaptă asupra unei categorii sociale și, din acest punct de vedere, el este superior celui intitulat *Sonet satiric*. Catrenele ilustrează de fapt o antiteză. Imaginii tinerilor cosmopoliți: "Ai noștri tineri la Paris învață/ La gît cravatei cum se leagă nodul,/ Ș-apoi ni vin de fericesc norodul/ Cu chipul lor isteț de oaie creață" îi este opusă imaginea admiratorilor recrutați din rîndul prostimii: "La ei își cască ochii săi nerodul,/ Că-i vede-n birje răsucind mustață". Terțetele sînt foarte dense, sintetizînd părerile lui Eminescu despre acești oameni care "toată ziua bat de-a lungul Podul". În primul, caricatura nu exclude vehemența tonului: "Vorbesc pe nas, ca saltimbanci se strîmbă:/ Stîlpi de bordel, de crîșme, cafenele/ Și viața lor nu și-o muncesc – și-o plimbă", pe cînd în al doilea este suficient disprețul poetului pentru ca realitatea să fie

stigmatizată definitiv: "Ș-aceste mărfuri fade, ușurele,/ Ce au uitat pîn' și a noastră limbă,/ Pretind a fi pe cerul țării: stele".

Cu *Albumul* și varianta autonomă *Sauve qui peut* se poate demonstra – așa cum procedează L. Gáldi în studiul *Din problematica sonetului eminescian* – că în opera sa, alături de sonetul romantic propriu-zis, coexistă sonetul romantic clasicizant. Astfel, *Sauve qui peut* ar fi "o transcriere a propozițiunilor mici din *Albumul* în fraze mai lungi, mai apropiate de perioadele clasice ale catrenelor"[17]. Într-adevăr, deși compozițional ele au trăsături distincte, tema și unele imagini – desfășurate uneori pe versuri întregi – sînt comune. Se observă însă în *Sauve qui peut* grija poetului pentru expresie, adesea intervențiile lui vizînd o mai bună corelare a endecasilabilor cu spiritul limbii. Astfel, primul catren din *Albumul*: "Albumul? Bal mascat cu lume multă,/ În care toți pe sus își poartă nasul,/ Disimulîndu-și mutra, gîndul, glasul.../ Cu toți vorbesc și nimeni nu ascultă" cunoaște în *Sauve qui peut* o cizelare evidentă. Unele versuri au fost complet reformulate, nota de vulgaritate ("nasul", "mutra") lipsind cu desăvîrșire din varianta autonomă: "Albumul tău e un salon în care/ S-adună fel de fel de lume multă/ Și fiecare așaz-o foaie smultă/ Din viața sa, în versuri răbdătoare". Al doilea catren din *Albumul*, în care ultimul endecasilab dădea strofei o notă de vulgaritate: "Și eu intrai. Mă vezi rărindu-mi pasul./ Un vers încerc cu pana mea incultă./ Pe masa ta așez o foaie smultă,/ Ce de cînd e nici n-a visat Parnasul" capătă în *Sauve qui peut* forma: "Acum dorești cu pana mea incultă/ Și eu să trec prin mîndra adunare?/ Dar ea de-a-micii tăi sfială are/ Și de-oi vorbi, au cine mă ascultă?" În schimb, în terțete modificările sînt minime, dar nuanțările obținute de Eminescu sînt revelatoare – deopotrivă – pentru grija sa față de expresie și de sens. Față de terțetele din primul sonet: "Spre-a-ți aminti trecutele petreceri,/ Condeiu-n mînă tu mi-l pui cu silă./ De la oricine-un snop de paie seceri, // Apoi te uiți rîzînd la cîte-o filă:/ Viclean te bucuri de-ale noastre-ntreceri, / Privind în vrav prostia imobilă" schimbările produse în *Sauve qui peut* sînt de ordin calitativ. Astfel, în următorul vers din *Albumul*: "Condeiul-n mînă *tu mi-l pui cu silă*", emistihul B se apropie ca sens de *tu mi-l pui în silă* – spre care ne duce spiritul limbii. *Silă* însă rimează cu *filă*. Pentru a evita această posibilă "lectură", Eminescu scrie în *Sauve qui peut*: "Condeiu-n mînă tu mi-l pui *cu sila*", ceea ce este perfect în spiritul limbii, cu riscul de a înlocui rima cu semirima: *sila/filă*. În sfîrșit, "snop de

paie" devine "snop de fraze" – ceea ce denotă renunțarea la expresia banală în favoarea celei poetice.

Sonetul *Oricare cap îngust* conține deopotrivă elemente satirice (chiar din primul vers), dar și erotice: "Eu am un singur, dar iubit tovarăș,/ Și lui închin a mele șiruri iarăși", acestea din urmă amintind unele formulări din sonetul *De ce mă-ndrept ș-acum...* Importante sînt, însă, terțetele, în care apare ideea că poezia, "în iambi turnata limbă", este nava cu care călătorește iubita spre sufletul poetului: "Cînd dulcii-i ochi pe linii or s-alerge,/ Va cumpăni în iambi turnata limbă;/ Ici va mai pune, dincolo va șterge.// Atuncea ea în lumea mea se plimbă,/ Cu-a gîndurilor mele navă merge/ Și al ei suflet pe al meu și-l schimbă".

Din ciclul dedicat lui Dimitrie Petrino – care cuprinde nu mai puțin de opt sonete – toți editorii au adoptat ultima formă, o copie de București datînd din 1878. *Petri-notae* ocupă un loc aparte în creația eminesciană. Sonetul amintește reacția poetului la nedreptatea ce i s-a făcut, pe cînd era director al *Bibliotecii centrale* din Iași. După cum se știe, Dimitrie Petrino, care i-a succedat la conducerea bibliotecii, arăta în raportul său către Ministerul Instrucțiunii din 22 iunie 1876 că Eminescu, pe lîngă cărțile "ce mai lipsesc", "mai reține încă în același mod nejustificat volume 11"[18]. Răspunsul lui Eminescu îl constituie cele opt sonete, avînd mai mult un caracter documentar decît unul artistic.

Dacă judecata lui Dimitrie Petrino este nedreaptă, atunci și răspunsul poetului urmează aceeași cale. Primele versuri din sonet conțin aluzii la incapacitatea creatoare a lui D. Petrino: "Împresurat de creditori, se vede, / Și neputînd plăti cu rele rime...", pe cînd terțetele, lipsite de virtuți artistice, conțin atacuri vizînd naționalitatea incertă a preopinentului: "Armeano-grec, lingău cu două fețe,/ Îți ad-adminte ce aveai în straiți/ Cînd pietre numărai la voi în piețe.// De-aceea taci și încă bine paie-ți/ Că nu te regalăm, cum știm, cu bețe;/ Făclie nu-i nemțescul tău opaiț".

Sonetele din ciclul *Petri-notae* au fost scrise între 1876-1878 și au valoare autonomă. Cronologic, cel mai sus citat este de fapt ultimul, constituind manuscrisul D (2261,272). În manuscrisul A (2268, 16-19) se află, într-o primă redactare, ideile pe care apoi Eminescu le va relua și dezvolta în sonetele din ciclu. Rar de tot un distih reține atenția: "Și pentru stilu-i atic el și-a cules modeluri/ Sudălmi de pe la chelneri și palme prin bordeluri".Varianta B_1 (ms. 2289,

11-12), tot sub titlul *Petri-notae*, este un *sonet* care nu conține nici măcar o singură imagine artistică. El începe cu versul: "Moruzi-Bei fiind în bune toane..." și constituie evident o defulare, dar și un exercițiu poetic, după cum ne-o dovedesc rimele din terțete: "mizerii/ părere-ți/ o să ne sperii", "cere-ți/ verii/ îl meriți". În schimb, în varianta B_4 (ms. 2289, 16) se insistă asupra originii etnice compozite a "bardului jalnic". Se pare că și în acest sonet preocuparea lui Eminescu s-a îndreptat spre rimă – vizibilă, mai ales, în catrene: "Voiți a ști, lectori, întreaga *spiță*/ Din care-ntreg se trage bardul jalnic?/ N-au fost scăldat în floare de năvalnic/ Nici lîngă tronuri nu-i sădită *vița*.// Poemul legendar nu-i așa *falnic*/ Bacalul Petcu s-au numit *mlădița*/ Bulgar-armeano-grec din *Maglavița*/ Pe care rușii l-au făcut *nacealnic*". G. Călinescu citează în întregime acest sonet[19], dar Perpessicius se îndoiește de transcrierea fidelă a terțetelor, "unele erori de lecțiune"[20] fiind posibile.

Semănînd cu o șarjă amicală, sonetul *Le Baron de Trois étoiles* (varianta B_5, 2289, 24-26) pune în evidență bonomia poetului, mai degrabă decît predispoziția acestuia spre "petrecerea răutăcioasă". În orice caz, "Trei Stele" poate fi o aluzie la tăria coniacului, dar poate fi pus și în legătură cu hanul ieșean *Trei Sarmale*, care mai păstrează amintirea lui Eminescu în compania hîtrului Creangă: "Vestite Armis! faci în lume larmă/ Căci Armis ești născut, cu spada-n mînă/ L-al tău[21] blazon gîndesc de-o săptămînă/ Ca să-l compun gîndirea mi se farmă// Inspiră-mi, Clio, a istoriei zină,/ Un semn măreț, ce orice urmă darmă./ De-al meu erou să fie demnă armă/ Să amintească vremea cea bătrînă.// În mijloc de blazon un praz să punem/ Jur împrejur măsline și migdale/ Ca pe-o tejghea frumos să le dispunem// Un mitic semn al descendenței tale/ Și ce-nsemnează nu trebui s-o spunem:/ Demetrios Baron de Trei-Sarmale".

Celelalte două variante: B_6 (2289, 27) și C (2265, 67-68) nu aduc elemente noi. În B_6 se face din nou aluzie la "Neamul lui Petcu ot Udrinaglava", din care provine poetul bucovinean, dar tonul capătă în tiparul C accentele specifice diatribei eminesciene. Transcriem primul catren, în care se împletesc maliția și sarcasmul: "Un puiu de grec cu-nchipuită minte/ Viclean și fals în veci cu două fețe/ El a venit la noi să ne învețe/ Cum în științi să mergem înainte". Și totuși, la moartea lui D. Petrino, Eminescu publică în *Timpul* din 4 mai 1878 un necrolog în care, cu generozitate, remarcă: "Talent a avut, poet era"[22].

Inițial făcînd parte dintr-un ciclu, sonetele grupate de noi sub genericul "sentimentul neptunic": *Adînca mare...* (1872-1873), *Cum oceanu-ntărîtat...* (1872-1873) și *Coborîrea apelor* (1876) apăreau alături de poezia *De asupra mării luna-n nouri joacă,* devenită *Veneția*, și de sonetul cu subiect istoric *Maria Tudor*, a cărui primă versiune datează din 1873[23]. Despre importanța neptunismului în opera eminesciană, G. Călinescu nota următoarele: "Neptunismul este la Eminescu o atitudine fundamentală, care apare și mai clară dacă o reducem la un anumit tip de vis (...) Noțiunea de vis trebuie luată în sens larg, analogic. Există o percepție a universului în stare de trezie, o cunoaștere descriptivă care devine implicit și în aceeași clipă, logică. Percepția onirică este irațională, inconsistentă și simbolică. Ea pune direct spiritul în mijlocul proceselor elementare, fără popas reflexiv. Că această percepție se constată în vis, mit sau poezie, lucrul nu implică o diferență de esență. Totuși, poezia de tip oniric se distinge prin aceea că subiectivitatea poetului, care în fond este un factor inteligibil, e absorbită de simbolistica obiectivă a visului și a basmului, cu momente iraționale concrete, depășind orice inițiativă artistică. Visătorul e un simplu instrument automat în mîinile visului"[24]. Punînd în mare "forța universală"[25], Eminescu dă neptunismului său dimensiunile visului oniric. Astfel, marea *visează*: "Adînca mare sub a lunei față,/ Înseninată de-a ei blondă rază, / O lume-ntreagă-n fundul ei *visează*/ Și stele poartă pe oglinda-i creață", pentru că are *fire* și *suflet*, întocmai ca omul:"Azi un diluviu, mîne-o murmuire, / O armonie, care capăt n-are – / Astfel e-a ei întunecată *fire*, / Astfel e *sufletu*-n antica mare,/ Ce-i pasă – ce simțiri o să ni-nspire – / Indiferentă, solitară – mare!"

Într-un mod asemănător procedează Eminescu și în sonetul *Cum oceanu-ntărîtat...*, recurgînd la personificare: "Cum oceanu-ntărîtat turbatu-i!/ Răcnind înaltă brațele-i spumate,/ De nori s-acață, -n bolta lunei bate,/ Pînă furtuna-l reîmpinge-n patu-i". *Vis* și *pat* sînt realități specifice vieții umane, dar Eminescu le atribuie și elementelor. Cuvîntul *vis*, mai cu seamă, este de două ori reluat în terțete: "Rănit de fulgere, el se înmoaie/ Și c-o poveste îl adoarme-o boare/ Și-n *vis* – un cer în fundu-i se îndoaie,// Tot ce-a dorit în *visul* lui el are: / Tărie, stele, luna cea bălaie.../ Dormind murmură – murmurînd tresare".

La rîndul lor, izvoarele "se nasc" și deprind "oceanica lor limbă" la umbra "munților bătrîni" și a "pădurilor mărețe". Din sonetul

Coborîrea apelor se cuvine citat al doilea catren, în care întreaga fire apare personificată: "Spărgînd prin stînce albia lor strîmbă,/ Se legăn line și fac valuri crețe./ În drumul lor ia firea mii de fețe – / Aceleași sunt, deși mereu se schimbă".

Tot în acest ciclu era integrat inițial și sonetul cu conținut istoric *Maria Tudor*, amintind nu numai prin titlu de piesa lui Victor Hugo. După cum remarca Perpessicius: "*secerătorul de vieți*", alias călăul, și îndeosebi numele amantului Fabiano Fabiani (...) duce, desigur, și la piesa lui Victor Hugo *Maria Tudor*"[26]. Aceste elemente, împrumutate cu siguranță din piesa hugoliană, apar în catrenul al doilea și primul terțet: "Secerătorul tău l-ai pus la trudă/ Și snopi de viețe sunt a lui recolte; / Pentru-al lui cap ai înfruntat revolte/ Și astăzi simți că strîngi la piept pe-o iudă.// Te-naltă-n cer invidia vulgară/ Căci știi din lorzii junghiați a face/ Lui Fabiano a măririi scară".

Scris în două variante, datînd din 1878 – poate sub influența epigramei lui A.W. Schlegel "Der Jamb"[27] – cum consideră Ladislau Gáldi, *Iambul* este o adevarată "ars poetica": "De mult mă lupt cătînd în vers măsura, / Ce plină e ca toamna mierea-n faguri,/ Ca s-o aștern frumos în lungi șiraguri, / Ce fără piedici trec sunînd cezura.// Ce aspru mișcă pînza de la steaguri, / Trezind în suflet patima și ura – / Dar iar cu dulce glas îți împle gura/ Atunci cînd Amor timid trece praguri!// De l-am aflat la noi a spune n-o pot;/ De poți s-auzi în el al undei șopot, / De e al lui cu drept acest preambul – // Aceste toate singur nu le judec.../ Dar versul cel mai plin, mai blînd și pudic,/ Puternic iar – de-o vrea – e pururi iambul".

Primele două versuri fac trimiteri la munca de creație și la efortul serios pe care-l implică. Rezultatul acestei munci neobișnuite este versul-miracol, în care celulele ritmice cunosc structura și armonia fagurilor de miere. Cu cît ordinea interioară este mai riguroasă și cu cît muzicalitatea versului este mai mare, cu atît cezura se face mai puțin simțită. Dar Eminescu teoretizează referindu-se, desigur, la o poezie ideală, pentru ca, în cea de față, imperfecțiunile ritmice există. În ultimul vers din catrenul al doilea, de pildă, – pentru a nu cita decît exemplele cele mai concludente – cuvintele "Ámor" și "tímid" sînt altfel accentuate decît în limba vorbită, pentru a se păstra, în context, ritmul iambic.

Vorbind despre trăiri și sentimente opuse ("patimă", "ură" și "Amor"), Eminescu subliniază de fapt capacitatea sonetului de a

dezvolta cele mai diverse teme. G. Călinescu avea deplină dreptate spunînd că poetul "a folosit deopotrivă metrul[28] trohaic și cel iambic pentru a exprima prin ele atît starea idilică, plutirea pe deasupra lucrurilor, cît și sarcasmul". Și continuă: "E adevărat că trohaicul de 8 picioare cu care începuse îl va folosi spre sfîrșit ca vers al vehemenței și al invectivei. Dar și iambii din *Împărat și proletar* și cei din multe sonete sînt mușcători, și nu-i de mirare, fiindcă iambul e în poezia franceză metrul satiric. Deosebirea de calitate dintr-un vers și altul vine din mișcarea sufletească, greu de analizat"[29]. G. Călinescu polemiza astfel, indirect, cu G. Ibrăileanu care afirmase în *Eminescu: Note asupra versului* stricta "specializare" a ritmurilor: "... elegia, deprimarea, pesimismul cer metrul iambic, care e metrul fazei a doua"[30].

Terțetele încep printr-o afirmație voalată, ușor ambiguă, referitoare la sursele posibile ale sonetului eminescian. Încă din perioada vieneză datează influența lui Platen[31], dar nu trebuie să ignorăm nici sonetele românești, tributare modelului petrarchist, datorate mai ales lui Gheorghe Asachi.

Finalul conține un nou elogiu adus iambului, considerat "versul cel mai plin, mai blînd și pudic", dar Eminescu nu-i uită nici virulența, – și de aici conștiința că el poate fi "puternic", "de-o vrea". Oricum, Eminescu nu se îndoiește o clipă de vitalitatea acestui ritm ("pururi iambul"), care-i asigură perenitatea.

Remarcabil prin conținut (tocmai pentru că se încearcă o teoretizare a virtuților iambului), sonetul acesta poate fi socotit un îndreptar pe care Eminescu l-a urmat îndeaproape într-o secțiune importantă a creației sale.

6. Particularități prozodice ale sonetelor postume

Dacă socotim sonetele postume drept simple *bruioane* – ca să folosim expresia lui G. Ibrăileanu –, atunci particularitățile lor prozodice sînt de mică importanță, discuția despre ele putînd chiar lipsi. Este interesant de observat, totuși, în ce măsură Eminescu ajunge să dea unor versuri disparate acel farmec specific creației sale, care vine deopotrivă de la utilizarea măiastră a ritmului (cu pauzele sale)

și a rimei – avînd adesea și valoare estetică. Se înțelege că, datorită lipsei lor de finisare, endecasilabii sonetelor postume nu se pot ridica la valoarea celor din antume, dar ei sînt oglinda îndreptată spre laboratorul eminescian, a cărui ușă fusese ușor întredeschisă de *Iambul*.

În două sonete, alături de endecasilabi pot fi întîlniți și decasilabii. Este cazul sonetului *Gîndind la tine...*, unde numai în terțetele rimate cdc/dcd, versurile cu rimă *c* au 10 silabe. În schimb, în *Stau în cerdacul tău...* decasilabii sînt prezenți și în catrene. Versurile *b* din schema: abba/ baab au 10 silabe, ca și versurile *d* din terțetele rimate cdc/ede. Nu luăm în discuție (sub aspect prozodic) traducerea *Sătul de lucru...* care cunoaște numai parțial o primă dispunere a rimelor[1], iar versul "Din cauza ta, bălaia mea soție" are 12 silabe. Ni s-ar putea replica, firește, că versul final din *Coborîrea apelor*: "Al tinereței dulce glas de mult uitară" are nu mai puțin de 13 silabe, dar este suficientă suprimarea epitetului *dulce*, pentru ca versul să se încadreze în măsura specifică. Dacă ar fi revenit asupra sonetului, cu siguranță că Eminescu ar fi procedat în acest mod.

Uneori – așa cum se întîmplă în primele variante ale antumelor – ritmul iambic este respectat riguros în primul vers. "De cé mă-ndrépt ș-acúm la tíne iárăși?" are toți cei cinci ictuși, ca și "Gîndínd la tíne frúntea-acúm mă doáre". Argumente în acest sens furnizează și versurile: "Albumul? Bal mascat cu lume multă" și "De mult mă lupt cătînd în vers măsura".

Prezența accentului pe silaba a patra a fiecărui endecasilab probează existența celor două emistihuri și, indirect, a cezurii mobile.

În sonetul *Iambul* se află un vers care are toți ictușii, dar poetul recurge aici la altă accentuare a cuvintelor decît cea obișnuită. Pentru a păstra ritmul iambic, Eminescu accentuează cuvîntul "Ámor" pe prima silabă, deoarece în context accentul corespunde unui ictus forte suplimentar. Schimbîndu-se accentul acestui cuvînt bisilabic, următorul, "timid", capătă și el – din necesități prozodice – accentul pe prima silabă, ajungîndu-se astfel la o realitate prozodică mai puțin obișnuită: "Atúnci cînd Ámor tímid tréce práguri", a cărui schemă ritmică este v – v – v – v – v – v.

Cum la nivelul al treilea al investigației, după metoda lui Mihai Dinu[2], ritmul sonetelor este cel iambic, "substituirile" despre care vorbea I. Funeriu[3] nu sînt posibile decît pînă la silaba a patra. Sonetul *Iambul* oferă un astfel de exemplu. În versul: "Ca s-o aștern

frumos în lungi șiraguri" (v v v – v – / v – v – v), întîlnim o substituire în silaba a doua (care ar fi trebuit să poarte accent). În schimb, în sonetul *Stau în cerdacul tău...* se produc substituiri în ambele emistihuri. Versul "Stau în cerdacul tău... Noaptea-i senină", prezentînd schema: – v v – v – / – v v – v, are două silabe impare (1 și 7) accentuate. Prin urmare, contrar opiniei lui I. Funeriu[4], substituirile sînt posibile și în emistihul B – ca în versul mai sus citat – unde și silaba a șaptea este accentuată. Dar aici cezura joacă un rol foarte important, pauza pe care ea o cere fiind una prelungită.

Uneori redresarea se produce, într-adevăr, în emistihul B, ca în acest vers din sonetul *Cum oceanu-ntărîtat...*: "Tot ce-a dorit în visul lui el are". Schema (– v v – /v – v – v – v) evidențiază – în primul emistih – și un accent pe o silabă impară, dar în emistihul B se revine la ritmul iambic. Desigur, nu putem absolutiza, deoarece postumele, cu imperfecțiunile lor ritmice, pot oferi numeroase surprize. Așa este penultimul vers din *Albumul*: "Viclean te bucuri de-ale noastre-ntreceri" avînd schema: v – v – v /v v – v – v, în care primul emistih are toți ictușii, dar nu și al doilea, unde "redresarea" ar trebui să se producă. Oricum, trebuie subliniat că în sonetele postume există, după modelul antumelor, două silabe care poartă totdeauna accent: 4 și 10. Ele aparțin celor două emistihuri ale endecasilabului și corespund unui ictus forte, spre deosebire de celelalte accente, proprii unor ictuși comuni.

Admițînd iambul ca ritm mecanic al sonetului, vizibil însă pe treapta a treia a investigației propuse de Mihai Dinu, vom observa că primul strat ritmic al endecasilabilor, ținînd cont de lungimea cuvintelor, corespunde unor celule ritmice diverse, cu accente predominînd pe silabele pare. Din cauza acestei realități pe care, din păcate, o interpreta eronat, Mihai Bordeianu descoperea "poliritmia" versului românesc. Fără să fie poliritmic, endecasilabul (în general) este compus din mai multe celule ritmice, în funcție de materialul lexical utilizat de poet. Puse alături, aceste celule ne permit să stabilim ritmul binar, – iambul, în cazul endecasilabilor din sonete. Dar poetul folosește cu bună știință anumite scheme ritmice, pentru a scoate în relief un cuvînt anume, sau o sintagmă – după caz.

Despre importanța celulelor ritmice dactilice și anapestice în cadrul endecasilabilor eminescieni s-a vorbit pe larg în capitolul consacrat prozodiei antumelor. Celulele respective se regăsesc și în sonetele postume dar, după cum se va vedea, numai în anumite

cazuri acestea reușesc să dea relief versului. Dacă ne referim la versul: "Tărie, stele, luna cea bălaie" din sonetul *Cum oceanuntărîtat...*, avînd schema: v – v/ – v / – v v   v – v, prima constatare pe care am putea-o face ar fi cea în legătură cu existența dactilului (– v v). El ar trebui să accentueze un cuvînt sau o sintagmă (aici *luna cea*), dar acest lucru nu se întîmplă. *Luna* are, în vers, aceeași valoare cu *stele* și *tărie*. Să ne reamintim versul: "S-a stins viața *falnicei* Veneții" (v –   v – v/ – v v   v – v), pentru a observa din nou că dactilul sublinia cuvîntul *falnicei*, mărindu-i astfel puterea sugestivă. Nici în sonetul *De ce mă-ndrept ș-acum...* utilizarea dactilului nu se soldează prozodic cu efecte remarcabile. În versul: "Și azi nu-mi pasă lumea ce-o să zică" (v –   – v v / – v v   v – v), fiecare emistih conține o celulă dactilică. Dar, pe cînd în A ea apare ca urmare a unei substituiri, în emistihul B prezența ei este absolut normală, întrucît silaba accentuată are număr par (6). Așadar ne interesează în mod deosebit dactilul din emistihul B, corespunzînd sintagmei *lumea ce-o*. Totuși, la lectura versului ea nu iese prin nimic în relief.

Abia în sonetul *Pe gînduri ziua... f*olosirea dactilului este edificatoare. Cezura nu delimitează aici numai emistihurile de valoare aproape egală (în privința conținutului), ci permite dactilului să accentueze cuvîntul *noaptea*: "Pe gînduri ziua, *noaptea* în veghere" (v – v   – v/ – v v   v – v). Un dactil care arată asupra cărui cuvînt din vers trebuie pus accentul în rostire este și cel din sonetul *Oricare cap îngust*: "Ici va mai pune, / *dincolo* va șterge", avînd schema: – v v – v / – v v   v – v. Un alt exemplu concludent îl constituie versul "De-astfel de toane/ *vecinic* nu te saturi" din *Părea c-așteaptă...*, în care dactilul se află, de asemenea, în emistihul B, în imediata apropiere a cezurii: v v v – v / – v v   v – v. Dar exemplul cel mai grăitor îl găsim în sonetul *Răsai asupra mea...* Aici dactilul are menirea de a detașa sensul unui cuvînt în ansamblul versului: "O, maică sfîntă,/ *pururea* fecioară" (– – v – v / – v v   v – v). Vom mai da încă un exemplu, din sonetul *Stau în cerdacul tău...* Pentru a reda participarea naturii la sentimentele poetului, se apelează la dactil, a cărui valoare prozodică este aceea de a pune în relief cuvîntul: "Deasupră-mi stele/ tremură prin ramuri" (v – v   – v / – v v   v – v).

Eminescu folosește în același scop și anapestul. Aflat, ca și dactilul, în emistihul B, în imediata apropiere a cezurii, acesta indică de obicei cuvîntul a cărui expresivitate trebuie subliniată. Versul final

din sonetul *Cum oceanu-ntărîtat...* conține un anapest: "Dormind murmură – *murmurînd* tresare" (v – v – v / *v v* –   v – v). Cu acest prilej remarcăm încă o dată rolul cezurii, care nu se reduce doar la împărțirea endecasilabului în emistihuri, ci contribuie (uneori hotărîtor) la evidențierea celulei ternare. Aiçi prezența cezurii este marcată și grafic. Concludentă este folosirea anapestului și în sonetul *Ai noștri tineri...*, prin precizarea pe care o aduce: "Ai noștri tineri *la Paris* învață" (v – v – v / *v v* –   v – v).

Cînd anapestul corespunde ritmic unor verbe sau unor sintagme conținînd și verbe, valoarea lui expresivă scade sau este nulă. Două exemple întîlnim în sonetul *Părea c-așteaptă...*: "Părea c-așteaptă/ *s-o cuprind* în brață" (v –   v – v / *v v* –   v – v) și "Pîndind cu ochii/ *mă-ntreba* isteață" (v –   v – v / *v v* –   v – v). Și sonetul *Ușoare sînt viețele multora...* conține un exemplu similar: "De-mi ești și mie/ *ce le ești* altora" (v – v – v / *v v* –   v – v). Tot un verb (dar de data aceasta un *participiu*) formează, împreună cu conjuncția *ori* o celulă anapestică într-un endecasilab din *Oricîte stele...* Deopotrivă cezura și anapestul subliniază aici opoziția dintre *virtute* și *crimă*, dar în vers accentul cade pe cuvîntul din urmă: "Fii bun și mare,/ ori pătat de crime" (v –   v – v / *v v* –   v – v).

Cînd cezura este oxitona, căzînd după silaba a patra, anapestul se transformă într-un peon IV, dar celula amfibrahică, specifică clauzulei, se menține. În *Gîndind la tine...* versul: "Tu, visul blond/ *unui noroc* ce nu e "conține, în emistihul B, un peon IV și un amfibrah, conform schemei: –/ – v – / *v v v* –   v – v, la fel ca și în următorul vers din sonetul *Ai noștri tineri...*: "Vorbesc pe nas,/ *ca saltimbanci* se strîmbă" (v –   v – / *v v v* –   v – v).

Dar rolul cezurii nu se limitează doar la cele spuse mai sus. El este mult mai complex – și un poet ca Eminescu știa să scoată din folosirea cezurii efecte remarcabile. Astfel, în primul terțet din sonetul *Gîndind la tine...*, sintagmele "blond noroc" și "vis deșert", apărînd în emistihuri bine delimitate de cezură, fac un transfer de conținut extrem de sugestiv: "Tu, *blond noroc*/ al unui *vis deșert*, / Tu, *visul blond*/ unui *noroc ce nu e*, / De-i mai veni / să știi că nu te iert". Toți endecasilabii menționați sînt "a minore", emistihul A fiind format" din 4 silabe, în timp ca emistihul B conține 7.

Uneori cezura are un vădit caracter compozițional, ca în acest catren din *Albumul*, în care prezența ei simetrică poate fi observată în versurile 1 și 4: "Albumul?/ Bal mascat cu lume multă,/ În care

toți pe sus își poartă nasul,/ Disimulîndu-și mutra, gîndul, glasul.../ Cu toți vorbesc/ și nimeni nu ascultă".

Cînd cezura este indicată și grafic (prin puncte de suspensie, linioară sau punct), ca în acest caz din *Ușoare sunt viețele multora...*: "Deodată te văzui.../ o clipă numa" sau în versul: "Dormind murmură-/ murmurînd tresare" din sonetul *Cum oceanu-ntărîtat...*, sarcina metricianului este ușoară. Cezura este evidentă și în primul vers din sonetul *Stau în cerdacul tău...*: "Stau în cerdacul tău.../ Noaptea-i senină", în care grupurile sintactice sînt bine delimitate. Dar există și situații – ca în *Iambul*, de pildă – cînd o propoziție intercalată fragmentează versul în trei părți. Versurile construite astfel sînt extrem de rare, dar existența lor nu poate fi negată, ca și prezența unei duble cezuri în endecasilabul: "Puternic iar –/ de-o vrea –/ e pururi iambul"[5].

În privința *rimelor* utilizate de Eminescu o primă constatare privește numărul foarte mare al celor *sincategoriale*, totdeauna paroxitone. În *Iambul* – considerat o "ars poetica" în ansamblul sonetelor eminesciene – toate rimele catrenelor sînt substantive. Dacă în catrenul al doilea ele sînt numai bisilabice, în primul catren ele coexistă cu cele trisilabice, de tip amfibrahic: "măsura/ faguri / șiraguri/ cezura// steaguri/ ura/ gura/ praguri". În schimb, în terțete se simte capacitatea maestrului de a selecta și ordona cuvintele de rimă, după legile marii poezii: "n-o pot/ șopot/ preambul// judec/ pudic/ iambul". Aici rimele sînt heterocategoriale, unele ("n-o pot/ șopot" sau "preambul/ iambul") nemaifiind folosite pînă la el în poezia românească.

În opoziție cu cele din *Iambul* se află rimele din sonetul *Răsai asupra mea...* Cu excepția a două rime verbale – deci sincategoriale – ("să moară", "coboară"), celelalte sînt heterocategoriale: "lină", "odinioară", "fecioară", "vină", "de vină" și "plină". În terțete, în schimb, o singură pereche ("mele/ stele") se încadrează în categoria rimelor heterocategoriale, restul provenind din aceeași clasă morfologică: "suferința", "tărie", "credința" și "Marie".

Se poate spune că predilecția lui Eminescu pentru rima rară este constantă, chiar dacă rezultatele nu sînt totdeauna pe măsura căutării. *Iarăși* și *ocară-și*, din sonetul *De ce mă-ndrept ș-acum...* formează, fără discuție, o pereche rară. Al doilea cuvînt (*ocară*) este înnobilat prin legătura strînsă cu pronumele reflexiv alături de care

intră în compunerea rimei "ocară-și". După același procedeu este formată și rima "gheară-și" (perechea lui "tovarăș"), dar utilizarea ei în vers pare forțată: "Să ieie dar copiii mei în *gheară-și*".

În sonetele postume sînt vizibile atît reușitele cît și impasurile căutărilor poetice, animate însă totdeauna de dorința perfecțiunii artistice. Stau mărturie, în acest sens, rimele compuse *care se află, uneori, chiar din prima variantă a poeziei.* G. Călinescu avea numai parțial dreptate cînd afirma: "Eminescu arunca întîi versurile pe hîrtie, dintr-o undă, fără nici o grijă de rimă sau de estetică verbală"[6]. Desigur, sînt cazuri (prima variantă a ciclului *Petri-notae*, de pildă) cînd Eminescu aruncă pe hîrtie "dintr-o undă" idei, preocupîndu-se prea puțin de formă. Dar sînt și situații, nu puține la număr, cînd preocuparea pentru rimă, în speță pentru rima rară, se observă chiar din prima variantă. Astfel în ms. 2287, 58 v.-59, care conține ciorna primelor opt versuri din sonetul *Cum oceanu-ntărîtat...*, figurează toate rimele compuse ale poeziei: "turbatu-i", "patu-i", "încredințatu-i" și "palatu-i". Grija lui Eminescu pentru elementele care intră în compunerea rimelor ne dă de înțeles în ce direcție se îndreptau preferințele sale. Rimele compuse pot rezulta din apropierea unor forme verbale ("turbatu-i", "încredințatu-i"), dar puse să rimeze cu altele, în care substantivele și pronumele formează o unitate prozodică: "patu-i" , "palatu-i".

Rimele compuse au și ele, înainte de toate, un rol funcțional. El este preponderent în versul: "Viața mea din nou ai *cîștigat-o*" din sonetul *De ce mă-ndrept ș-acum...*, dar rima, deși iese mai puțin în evidență în acest vers din *Gîndind la tine...*: "Tu, visul blond unui noroc ce *nu e*", capătă și unul estetic în compania celorlalți termeni din serie: "spuie" și "nimăruie".

Cînd Eminescu *împrumută* rime dintr-un sonet mai vechi, el caută să găsească și altele (de obicei compuse), cu care acestea să formeze o serie. Astfel, rimele "tovarăș" și "iarăși" din sonetul *De ce mă-n drept ș-acum...* fac serie, în catrenele din *Oricare cap îngust*, cu rimele compuse "pară-și" și "ceară-și".

Interesante sînt și unele rime din *Ușoare sunt viețele multora...*, mai ales că aici întîlnim în aceeași serie și două forme pronominale – caz extrem de rar în sonetul eminescian: "multora" și "altora".

Deși selectate din mai multe clase morfologice, majoritatea rimelor din sonete sînt substantive. Datorită versului "catalectic", rimele provenind din substantive sînt bisilabice sau trisilabice. Dacă ele nu

vor fi niciodată monosilabice, deci oxitone, foarte rar vor fi utilizate substantive cu mai mult de trei silabe în structura lor: "duşmănie" (*De ce mă-ndrept ş-acum...*) şi "adunare" (*Sauve qui peut*). În schimb, adjectivele sau verbele pot depăşi frecvent această cifră, ajungînd chiar la o structură cvinară: "nemuritoare" (*Uşoare sunt vieţele multora...*) şi "înmormîntează" (*Adînca mare...*).

Sonetele care au cele mai multe rime provenite din substantive sînt: *Iambul* (11), *Oricîte stele...* (11), *Sonet satiric* (9), *Ai noştri tineri...* (8), *Maria Tudor, Albumul, Răsai asupra mea...* şi *Stau în cerdacul tău...* – cîte 7. De data aceasta concluzia statistică nu este edificatoare: trei sonete erotice şi trei satirice au în rime un număr egal de substantive. Clasa morfologică imediat solicitată este cea a verbelor. Cînd numărul substantivelor din rimă scade, automat creşte cel al verbelor. Astfel, în *Gîndind la tine...* sînt numai două substantive, în comparaţie cu şase rime verbale. În *De ce mă-ndrept ş-acum...* proporţia este 3:6, iar în *Coborîrea apelor*, 4:6. În ordine, Eminescu mai apelează la rime provenind din adjective, adverbe şi pronume.

Atît în schemele ritmice cît şi în calitatea rimelor se observă un permanent efort creator îndreptat spre perfecţiune din păcate niciodată atinsă în aceste postume, care-şi păstrează caracterul strict documentar.

II. MIHAI CODREANU

1. Structura sonetelor

Deschizînd "ediţia definitivă, îngrijită de autor" *Statui – sonete şi evadări din sonet*, apărută în 1939 în prestigioasa colecţie "Scriitori români contemporani", exegetul constată cu reţinută surprindere că primele volume: *Diafane* (1901) şi *Din cînd în cînd. Poezii* (*1901-1903*) nu sînt deloc antologate. Prin această decizie, Mihai Codreanu voia să sugereze (deopotrivă criticului şi cititorului) că adevăratul său debut îl constituie volumul *Statui* din 1914, cuprinzînd în exclusivitate sonete. Numărul acestora – o sută – era un indiciu suplimentar al dorinţei de armonie şi echilibru, care-l va însoţi în întreaga activitate creatoare.

Dar adevărata surpriză vine abia în momentul cînd exegetul, obligat să colaţioneze sumarul volumului din 1939 cu titlul textelor din ediţia princeps a volumului din 1921, *Cîntecul deşertăciunii*, constată apariţia unui ciclu nou: *Sonetul liber*, cuprinzînd un număr de zece poezii cu formă fixă. Primul sonet din ciclu, *Omorîtoarea*, provine din volumul de debut (*Diafane*), iar *Turnul părăsit, Imn, Licăriri, Pe-albumul unei doamne, Libertatea nopţii, Pe steagul, Enigma* şi *Scorpia* figurează în sumarul volumului *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)*. În sfîrşit, sonetul *În biserică* (al optulea din ciclu) nu face parte din primele volume, deşi *ca structură* el pare a fi anterior sonetelor din *Statui* şi *Cîntecul deşertăciunii*. Din această cauză el are o situaţie cu totul specială, pentru că autorii ediţiei din 1968[1], nefăcînd nici o menţiune asupra acestui ciclu, şi antologînd sonetele

în volumele în care au apărut inițial, sînt puși în situația paradoxală de a fixa pentru această poezie primul loc printre *ineditele* din 1939!

E drept, în ediția îngrijită de autor pot fi semnalate și alte schimbări semnificative. Astfel, sonetul *Pentru Bachus*, care figura inițial în volumul *Diafane*, este repartizat în ciclul *Anacreontice*, integrat volumului *Cîntecul deșertăciunii*. Așadar, două cicluri noi: *Sonetul liber* și *Anacreontice* completează acum sumarul volumului din 1921, – dintr-o dorință evidentă de rigoare și puritate a structurilor tematice. În schimb, autorul nu operează nici o modificare în sumarul volumului *Statui*, ceea ce înseamnă că cifra 100 este prin ea însăși un simbol al echilibrului și armoniei.

Dar ceea ce trebuie reținut în primul rînd este atitudinea poetului față de primele sale sonete, pe care le consideră "libere", deoarece nici unul nu este scris în endecasilabi!

Caracteristic pentru majoritatea acestor sonete este utilizarea alexandrinului românesc (14/ 13 silabe), pe linia lui I. Heliade Rădulescu, Cezar Bolliac etc., versurile avînd ritm iambic și cezură fixă (după silaba a șaptea). Totuși, printre cele opt sonete scrise în alexandrin românesc: *Omorîtoarea, Turnul părăsit, Licăriri, Pe-albumul unei doamne, Libertatea nopții, Pe steagul, Enigma* și *Scorpia*, îmbinarea versurilor de 14 silabe cu cele avînd 13 silabe se face în mod diferit, atît în catrene, cît și în terțete. Deși schema rimică a catrenelor este aceeași[2] (abba/ abba), respectînd cu fidelitate modelul petrarchist, nu este identică și lungimea versurilor. O abatere de la regulă o constituie *Omorîtoarea*, unde toate versurile din catrene au cîte 14 silabe, alternanța amintită producîndu-se numai în terțete. În alte sonete: *Turnul părăsit, Pe-albumul unei doamne, Pe steagul, Enigma* și *Scorpia*, versurile *a* din catrene au 14 silabe, iar cele *b* cîte 13. Vom cita, spre exemplificare, primul catren din *Turnul părăsit*:

E miezul nopții. Tace bătaia lui sonoră (a) 14
Că vechiul orologiu din turn e ruginit; (b) 13
Dar simți după fiorul în noapte răspîndit, (b) 13
C-ar fi gemut în sînu-i acum sinistra oră. (a) 14

În *Licăriri* și *Libertatea nopții* însă, versurile *a* conțin 13 silabe, pe cînd cele notate *b* cîte 14 silabe, – ca în acest catren din prima poezie menționată:



Ci eu, îmbătrînitul în rele și păcat, (a) 13
Dar însetat de-a pururi de-o lume mai senină, (b) 14
Crezui că-mi aflu dorul în liniștea deplină (b) 14
Din ochii tăi albaștri ca marea pe-nserat. (a) 13

Dispunerea rimelor în terțete diferă dar, (cu o singură excepție: sonetul *Enigma*) indiferent de poziția lor, versurile *c* și *e* au 14 silabe, iar cele notate *d* 13 silabe.

Schema ccd/ dee poate fi întîlnită în terțetele unui singur sonet (*Omorîtoarea*), pe cînd structurarea rimelor după schema ccd/ eed[3] este comună sonetelor *Turnul părăsit* și *Libertatea nopții*. Un alt tip rimic în terțete (cdc/ ede)[4] este specific sonetelor *Licăriri*, *Pe-albumul unei doamne*, *Pe steagul* și *Scorpia*. Acestui tip rimic îi corespund și terțetele sonetului *Enigma*, excepția menționată, numai că toate versurile primului terțet au aici 14 silabe, alternanța 13/ 14 producîndu-se numai în al doilea:

Ci va zvîrli mantaua durerii de pe umeri... (c) 14
Și iar îi va deschide eternitatea doma, (d) 14
Cînd nu vei ști nici pașii, nici clipele să-i numeri (c) 14

Enigma – cărei imnuri de slavă nu-i aduc! – (e) 13
E Omul, – pe cînd lumea în care-i stă fantoma (d) 14
Îmi pare-un vast și searbăd și sumbru balamuc! (e) 13

Celelalte două sonete din ciclu: *Imn* și *În biserică* au un element comun: ritmul trohaic, dar atît lungimea versurilor, cît și schema rimică adoptată diferă. Dacă în *Imn* versurile *a* și *d* au cîte 16 silabe, numărul celor notate *b*, *c* și *e* în schema: abba/ abba// ccd/ eed este de 15. Versuri catalectice și acatalectice se întîlnesc de asemenea în sonetul *În biserică,* numai că ele nu depășesc 7/8 silabe: "Baba-i știrbă, dar cu dinți; / Mușcă pîn' și cînd privește; / Drept în piept te sfredelește, / Cu ochi reci, deși fierbinți". Sonetul nu mai păstrează din vechea structură a poeziei cu formă fixă decît cele cinci rime și dispunerea lor în catrene și terțete, conform schemei abba/ abba// ccd/ ede. Versurile *a* și *d*, catalectice, au 7 silabe pe cînd versurile acatalectice (*b*, *c* și *e*) cîte 8.

O diferență esențială între aceste două sonete scrise în ritm trohaic se referă la tipul cezurii utilizate. Dacă în *Imn* cezura este fixă,

după silaba a opta din fiecare vers ("–Libertate, ești unica// Universului tărie;/ Pieptul tău respiră aer// respirat numai de lei.../ Și chiar munții, pentru tine, //să-i urnești din loc nu-s grei; / Libertate, tu ești rază...// și parfum...[5] și melodie!"), în sonetul *În biserică* ea oscilează (în general, după 3 sau 4 silabe, dar poate lipsi cu totul din unele versuri): "Îngenunche/ pe la sfinți; / Cruci cu mîna-nșiruiește / Și-n gingii/ bodogănește / Rugăciune/ din părinți". La nivelul al doilea al investigației, după metoda lui Mihai Dinu[6], cînd punem numai accentele de intensitate ale cuvintelor, obținînd astfel primul strat ritmic, observăm că în fiecare vers ele sînt două sau trei, dispuse însă obligatoriu în ambele emistihuri. Acest lucru este un argument incontestabil în favoarea cezurii. *Totdeauna* silaba a treia va fi accentuată, ca și (firesc) silaba a șaptea, care aparține clauzului. Se confirmă astfel ideea lui Mihai Bordeianu privind "mobilitatea cezurilor"[7]. Evident, cezura nu poate fi depistată în absolut toate versurile. În catrenul citat, de pildă, existența cratimei face imposibilă divizarea versului "Cruci cu mîna-nșiruiește", în emistihuri (A și B), dar accentele cad aici pe silabele 1, 3 și 7, ultimele două putînd fi semnalate și în versurile cu cezură.

Tot din volumul *Diafane* făcea inițial parte și sonetul *Pentru Bachus*, înrudit cu cel intitulat *În biserică* atît prin ritmul trohaic al versurilor, cît și prin lungimea acestora (8/7 silabe). Dar schema rimică era diferită (abba/ abba// ccd/ eed)[8], versurile notate *a*, *c* și *e* fiind acatalectice, iar celelalte (*b* și *d*) – catalectice: "Întrupat din foc de soare, / E de aur sau rubin.../ Și-n ulcior de-avînturi plin, / Saltă-n spume sclipitoare".

În antologia din 1968 – cea mai reprezentativă de pînă acum din opera lui Mihai Codreanu – figurează și sonetul *La moartea lui Nietzsche*, apărut inițial în volumul *Diafane*. Scris în alexandrini românești – ca majoritatea poeziilor ce vor intra în ciclul *Sonetul liber*, el are catrenele identic structurate ca cele din *Pe steagul*, după schema eminesciană abba/ baab, dar în care, spre deosebire de endecasilabii eminescieni, versurile *a* și *b* au 14 și, respectiv, 13 silabe. Dispunerea rimelor în terțete seamănă cu cele din *Libertatea nopții*: ccd/ eed, ca și măsura versurilor din primul terțet: 14, 14, 13. În al doilea, însă, este preferată pentru toate versurile varianta catalectică a alexandrinului românesc (13 silabe), spre deosebire de *Libertatea nopții*, în care primele două versuri erau acatalectice (14 silabe) și numai ultimul – catalectic.

Pentru Bachus, apărut inițial tot în volumul *Diafane* – și antologat ca atare în ediția din 1968, dar repartizat de Mihai Codreanu în "ediția definitivă" din 1939 în ciclul *Anacreontice* – este un sonet scris în ritm trohaic, avînd lungimea versurilor de 8/7 silabe, asemănător în această privință cu sonetul *În biserică*. Diferă schema rimică, ce se suprapune celei eminesciene din postumele *Părea te-așteaptă...* și *Iambul*: abba/ baab// ccd/ eed. Evident, criteriul tematic a fost determinant în repartizarea sonetului *Pentru Bachus* în ciclul *Anacreontice*, dar nu este mai puțin adevărat că el putea să figureze – datorită structurii sale – alături de celelalte poezii din *Sonetul liber*.

Asemănătoare este situația multor sonete cuprinse în volumul *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)*. Unele dintre ele *(Pe-albumul unei fecioare, Inter pocula* și *Lui Catulle Mendès*) au fost antologate în ediția din 1968, dar atît acestea, cît și cele neincluse în antologie: *Beția vechilor amanți, Amintiri (după François Coppée), Tot una* și *Pe-albumul logodnicei unui drag prieten* nu se numără printre poeziile care compun ciclul *Sonetul liber*.

Ca și *Pentru Bachus*, "anacreontica" *Inter pocula*, scrisă tot în ritm trohaic, are aceeași măsură a versurilor (8 și 7 silabe), precum și aceeași schemă rimică: abba/ abba// ccd/ eed. În ambele sonete versurile *a*, *c* și *e* au cîte 8 silabe, în vreme ce versurile notate *b* și *d* numai 7. O situație cu totul identică prezintă și sonetele [*Nici un nour nu-ncrețește*] și [*Primăvara-i mai bogată*][9], grupate sub genericul *Beția vechilor amanți*. Baudelairian prin titlu, dar nu și prin calitatea ideilor și exprimării, grupajul menționat nu poate fi reținut decît datorită unor elemente structurale. Ritmul, schema rimică, măsura (cu alternanța specifică a versurilor acatalectice și catalectice) sînt comune ambelor sonete, concepute după același tipar cu *Pentru Bachus* și *Inter pocula*. O particularizare a lor este facilitată de analiza prozodică. Astfel, în [*Nici un nour nu-ncrețește*] seria rimelor *a* din catrene este constituită în exclusivitate din verbe: *nu-ncrețește/ re-ntinerește; dobîndește / se-nsuflețește*. Tot rime sincategoriale se întîlnesc și în catrenele sonetului [*Primăvara-i mai bogată*], în ambele serii însă (*a* și *b*), deși numai ultimele provin din clasa verbelor: *bogată/ legănată*; *deodată/ altădată// avînt/ cuvînt*; *sînt/ cînt*.

Reținînd *Pe-albumul unei fecioare* și *Lui Catulle Mendès*, scrise ca și majoritatea poeziilor din *Sonetul liber* în alexandrini românești,

editorii din 1968 au lăsat în afara antologării un frumos sonet descriptiv, *Amintiri (după François Coppée)*, precum și pe cel intitulat *Pe-albumul logodnicei unui bun prieten*.

Alternanța vers acatalectic – vers catalectic există în toate aceste sonete, numai că ea urmează două direcții precise. Astfel, dacă în *Pe-albumul unei fecioare* versurile *a* și *d*, avînd 13 silabe, formează seria catalectică, versurile *b*, *c* și *e*, 14 silabe, compun seria acatalectică. În celelalte sonete menționate situația este inversă: versurile *a*, *c* și *e* sînt acatalectice, pe cînd cele notate *b* și *d* sînt catalectice.

Prezența acestor două tipuri a fost deja semnalată în ciclul *Sonetul liber*. Utilizarea alexandrinului românesc, pe linia poeților munteni din prima jumătate a secolului trecut (I. Heliade Rădulescu, Cezar Bolliac etc.) nu va deveni o constantă în opera lui Mihai Codreanu, deși ea caracterizează prima sa etapă de creație. Chiar dacă în *Statui* el va adopta forma clasică a sonetului, fiind foarte sensibil la sugestiile eminesciene în această direcție, totuși în volumele ulterioare (*Cîntecul deșertăciunii, Turnul de fildeș* etc.) el va alterna endecasilabul cu decasilabul. Se poate spune că efectul muzical al rimelor oxitone și paroxitone, dat de alternanța versurilor cu măsuri diferite, își are ca punct de plecare sonetele incluse în *Diafane* și *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)*. Chiar dacă nu au o valoare artistică deosebită, ele sînt importante sub aspectul structurii, constituind prima etapă în cariera de sonetist a lui Mihai Codreanu.

În volumul *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)* se află și sonetul *Tot una...*[10], scris în versuri iambice de 8 și 9 silabe, care definește caracterul de romanță al liricii erotice de mai tîrziu, dar care stă sub semnul mărturisit al liricii eminesciene: "Iubita mea, cînd voi muri/ De vei veni, necunoscută,/ Să verși o lacrimă tăcută/ Pe groapa unde voi dormi (...)". În schema abba/ abba// ccd/eed, versurile *a* și *d* au cîte 8, iar cele notate *b*, *c* si *e* cîte 9 silabe.

Privind în ansamblu această primă etapă – care corespunde, după opinia autorului însuși, "sonetului liber" – se poate spune că Mihai Codreanu tatonează variante diferite, ca și cum ar încerca sunetul unor instrumente muzicale, nehotărît încă să aleagă: fie alexandrinul românesc, avînd cezură fixă și ritm iambic, fie versul scurt, de 7/8 silabe, scris în ritm trohaic, semănînd (în privința structurii) cu versurile sonetelor lui Al. Sihleanu din *Armonii intime*. Poziția singulară pe care o ocupă sonetul *Tot una...* în cadrul creației lirice din prima etapă este dată de cel puțin două elemente specifice și

endecasilabilor: ritmul iambic și cezura mobilă. Este drept, ritm iambic aveau și alexandrinii românești, dar cezura acestora este totdeauna fixă, după silaba a șaptea.

Pentru catrene, Mihai Codreanu recurge la două scheme: una proprie lui Petrarca (abba/ abba), cealaltă lui Eminescu (abba/ baab), optînd în cele din urmă pentru prima. Opțiunea poetului român se explică și prin faptul că dispunerea îmbrățișată a rimelor, *cele două serii ocupînd poziții similare în catrene* – este întocmai folosită de José-Maria de Hérédia și Charles Baudelaire, doi dintre maeștrii săi străini. Pentru terțete schema utilizată cu precădere este ccd/ eed, amintind de postumele eminesciene *Părea c-așteaptă...* și *Iambul*, dar și de sonetele lui Vlahuță, a cărui influență este vizibilă și tematic.[11]

Această primă etapă mai este importantă și pentru faptul că încă de pe acum se realizează contactul cu poezia parnasiană (François Coppée, Catulle Mendès). Influența baudelairiană – atît de evidentă în substanța volumelor ulterioare – este și ea prezentă, mai ales în modalitatea formulării unor titluri (*Omorîtoarea*, *Beția vechilor amanți*).

O adîncire a influențelor, dar și o rafinare a lor, se produce în volumul *Statui*, din 1914, care este "mai mult decît un debut în arta sonetului"[12], constituind "un capitol de istorie literară"[13].

Contactul cu cele 118 sonete din volumul *Les Trophées* (1893), datorat parnasianului José–Maria de Hérédia, a fost decisiv. Cifra 100 – cît indică sumarul volumului *Statui* – pare să fie un fel de replică peste timp, dată de tînărul poet român, partizan al perfecțiunii formale.

Totuși, nu trebuie uitat Eminescu.

Imboldul spre desăvîrșire, conștiința că arta se ridică deasupra realității vin, fără îndoială, din lectura repetată a sonetelor eminesciene. Mihai Codreanu a fost desigur receptiv la frumusețea plastică a sonetului *Afară-i toamnă*, la valorile muzicale date de fonetica expresivă din *Cînd însuși glasul*, ori la pesimismul filosofic din *Veneția*. Pînă și faptul în sine că Mihai Codreanu adoptă endecasilabul ca formă de exprimare – și nu alexandrinul românesc – trebuie pus tot în legătură cu sonetul eminescian. Dar schemele rimice ne duc la constatarea că autorul *Statuilor* se îndepărtează în mod voit de ilustrul său înaintaș. Din cele 100 de sonete, numai *Meloterapie biblică* corespunde tipului C (abba/ baab// ccd/ eed), comun cu al

postumelor *Părea c-așteaptă...* și *Iambul*. Primele două tipuri (A și B) nu se întîlnesc în poezia cu formă fixă eminesciană, în schimb ele apar frecvent în sonetele lui José-Maria de Hérédia. Astfel, tipul A (abba/ abba//ccd/ eed) este comun (printre altele) sonetelor *La Dogaresse*[14] și *La sieste*[15] iar tipul B (abba/ abba// ccd/ ede) – cel mai numeros în *Statui* – fusese folosit de autorul *Trofeelor* în *Le coureur*[16], *Suivant Petrarque*[17] etc.

Dacă tipul ccd/ ede nu fusese utilizat de Eminescu, el poate fi întîlnit în sonetele lui Mihai Codreanu în 77 de poezii. Preluat de la vechii poeți italieni, și trecut prin filieră franceză – (Banville considera că numai acest tip rimic trebuie admis în terțete)[18] – el ajunge prin Hérédia și (într-o mai mică măsură) prin Baudelaire în poezia noastră cu formă fixă. Referindu-se la această problemă, L. Gáldi afirma că "la un sonetist așa de talentat ca Mihai Codreanu, tipul amintit se va generaliza mai tîrziu sub influența lui Baudelaire"[19] – fiind menționate sonetele *L'ennemi*, *La géante* și *Parfum exotique*.[20] Dar dintre acestea numai *Parfum exotic*[21] are cinci rime, terțetele urmînd schema ccd/ ede. În schimb, cele două rime din catrene alternează (abab/ abab), nefiind nicidecum îmbrățișate (abba/abba). În celelalte două sonete menționate, *L'ennemi*[22] și *La géante*[23], întrucît Baudelaire utilizează șapte rime, schema este mult diferită, chiar dacă dispunerea lor în terțete urmează un anumit tipar: abab/ cdcd/ eef/ gfg. Cînd catrenele au schema abba/ abba, terțetele sonetelor lui Baudelaire nu au niciodată, ca la Mihai Codreanu, schema ccd/ ede, ci cdc/ dee, ca în *Remords posthumes, Epigraphe pour un Livre condamné*, sau cdd/ cee: *La pipe, La Mort des Artistes*.[24] Schema ccd/ ede există în terțetele sonetului *Le portrait*, dar catrenele urmează schema abba/ baab[25], ca în sonetul eminescian. În fine, schema ccd/ ede mai poate fi întîlnită în *Sisina*, *Le Mort joyeux, La Mort des Amants, Le Rêve d'un Curieux* și *Recueillement*, dar în acest caz rimele din catrene alternează: abab/ abab[26]. În schimb, tipul A: abba/ abba// ccd/ eed – schemă după care sînt concepute multe sonete din *Trofee* – este specific următoarelor 22 de poezii din *Statui: Cîntărețul meu, Statuia lui Ștefan, Piramida leilor, Diana, Statuia lui Miron Costin, Iașul, În Paradis, Potopul, Turnul Babel, Spre Venus, In petto, Atila, Minunea profetului, Vedenii, La moartea lui Hérédia, Pastorală, În ceasul de-apoi, Moartea Anahoretului, Plopul, Stola, Marea* și *O ruină*.

Tipul B: abba/abba//ccd/ede (a cărui prezență în *Trofeele* lui Hérédia este frecventă)[28] se găsește într-un număr foarte mare de poezii: 77. Predilecția lui Codreanu pentru acest tip se explică atît prin faptul că poetul francez recurge adesea la el, cît și prin importanța pe care i-o atribuia Banville, în breviarul *Petit Traité de poésie française* (1872), însușit de toți poeții parnasieni. În *Statui*, următoarele sonete aparțin tipului B: *Fratelui meu cititor, Decor simbolic, Statuia lui Alecsandri, Stîlpul de sare, Amon, Sfinxul, Migrenă olimpică, Suspin neronic, Olimpul, Nostalgii medievale, Statuii lui Eminescu, Atotputernicul, Poem feeric, Simbolism de toamnă, Corbii, Comoara neamului, Țepeș-Vodă, În părăsire, Sturzul, Spre Domnul, Patria, În ceasul întăi, Poem liric, Unei femei, ...Că nu mai rîd, Sonata lunii, Călărețul, Mi-aș pierde Paradisul..., Noaptea statuilor, De profundis, Sonet artezian, Fulgerul, Somnul rozelor, Gioconda, Dura lex, Efect de lună, Maria Magdalena, Prier, O statuetă siriană, Păpușa, Eterna trinitate, Fantoma, O noapte, Sonetistul, Povestea păsărarului (I, II), Cum doarme diamantul, Dumnezeul ateului, Chronos, Huhurezul, Si cîte bărci..., Șarpele cu clopoței, Amurgul solitarului, Strigoii, Rugați-vă..., Mîngîierile unui orb, Cantilena mamei, Năluca, Plîngerile unui apostat, Plîngerile unui estet, Iubirea moartă, Către poeți, De inimă-albastră, Păcatul, Unei poetice fecioare, În fața morții, Osîndiții, Niciodată, Rigoletto, Unei părăsite, Pajul Cupidon, Scrisoare postumă, Terra, Concert simfonic, Testamentul unui poet necunoscut, Et in Arcadia ego!, Flori de seră.*

În sfîrșit, tipul C: (abba/baab//ccd/eed), suprapunîndu-se schemei sonetelor eminesciene *Părea c-așteaptă...* și *Iambul*, îl întîlnim într-o singură poezie, *Meloterapie biblică*, din ciclul *Lumi uitate*, – care vădește, încă din titlu, influența parnasiană.

Rafinamentul prozodic parnasian își găsește în poezia lui Mihai Codreanu o primă expresie în modul în care sînt ordonate în volum cele trei tipuri de sonete. Astfel, dacă primul sonet din volum (*Cîntărețul meu*) aparține tipului A, ultimul (*Flori de seră*) are schema specifică tipului B. Dacă existența unui singur sonet în *Încheiere* era previzibilă, *Prefață* cuprinde trei, dintre care două aparțin tipului B. Este interesant de observat că în ciclul *Satan*, format din numai două sonete: *În ceasul întăi* și *În ceasul de-apoi*, Mihai Codreanu utilizează ambele tipuri rimice (B și A). Aceeași dispunere a tipurilor este proprie și celor două sonete din ciclul

Medalii, în care primul (*Statuii lui Eminescu*) corespunde tipului B, iar celălalt (*La moartea lui Hérédia*), tipului A. În schimb, în ciclurile *Anotimpuri* și *Eternul cîntec...* autorul recurge doar la tipul B. În alte două cicluri, *Iașul* și *Din armoniile durerii*, tipul rimic minoritar se află undeva spre mijlocul ciclului. Astfel, în *Iașul* expresia matematică a ordonării sonetelor ar putea fi: 2A + B + 3A, iar în ciclul *Din armoniile durerii*: 17B + A + 15B. Dacă în ciclul *Patria*, din cele 7 sonete numai unul singur (*Pastorală*) aparține tipului A, fiind dispus al doilea, în *Lumi uitate*[29] și *Colori și linii*[30] situația este mult diferită, înclinațiile spre simetrie fiind aici mai puțin evidente. Astfel, în primul ciclu menționat, cele trei tipuri rimice sînt ordonate după cum urmează: 3A + B + C + 3B + 2A + B + A + B + A + B + A. Alternanța B/A, vizibilă mai ales în ultima parte a ciclului, va constitui însă una din constantele volumelor *Cîntecul deșertăciunii* și *Turnul de fildeș*. Să menționăm, de asemenea, că în ciclul *Colori și linii* sonetele sînt ordonate astfel: 3B + A + B + A + 3B + A + 4B + A + B.

Oricum, față de sonetele din primele volume, saltul realizat în *Statui* ține de domeniul miracolului poetic. Pentru că este greu de explicat cum un autor (care nici măcar nu folosise înainte endecasilabul) ajunge aici pe culmile adevăratei arte. Entuziasmul declanșat de apariția acestui volum este deci explicabil. Și el avea să se mențină constant, determinîndu-l pe Al. Philippide să scrie, în 1932: "Dacă sonetul n-ar fi existat, Mihai Codreanu l-ar fi inventat ca să se poată exprima"[31].

Cu toate acestea, a recurge exclusiv la endecasilabi – așa cum pretinde modelul clasic – este un dezavantaj serios pentru poetul decis să se limiteze doar la sonet. Întrucît rimele sînt totdeauna paroxitone, o întinsă arie lexicală (cuprinzînd cuvintele monosilabice sau cele cu accent pe ultima silabă) era exclusă – dacă nu din structura însăși a poeziei, atunci din finalul versurilor. Inovațiile aduse sonetului de Mihai Codreanu, începînd cu volumul *Cîntecul deșertăciunii* (1921), vizează tocmai atragerea (și nu respingerea) ariei lexicale menționate. Acest lucru este realizabil, dar el presupune folosirea decasilabilor alături de endecasilabi. Mihai Codreanu adoptă această soluție încă din *Prefața* la volumul *Cîntecul deșertăciunii*. Utilizarea, în cadrul aceluiași sonet, a endecasilabilor și decasilabilor duce la schimbări în calitatea rimelor. Dacă în

endecasilabi ele erau numai paroxitone, acum acestea alternează cu cele oxitone.

În *Cîntecul deșertăciunii* Mihai Codreanu se fixează asupra unei singure scheme rimice, corespunzînd tipului B din volumul *Statui*: abba/abba//ccd/ede. În funcție de poziția endecasilabilor față de decasilabi, distingem însă variantele 1 și 2. În B_1, versurile notate *a* și *d* au 11 silabe, în timp ce versurile notate *b, c* și *e* au cîte 10 silabe. Deci, în varianta B_1, raportul dintre endecasilabi și decasilabi este de 6 la 8. În varianta B_2, versurile *b, c* și *e* au cîte 11 silabe, pe cînd *a* și *d* numai 10, raportul fiind de 8 la 6.

Un sonet, *Autobiografie postumă* – ciclul *Aqua forte* fiind format dintr-o singură poezie – este scris în întregime în endecasilabi și aparține, evident, tipului B. Variantele B_1 și B_2, în alternanța lor adesea riguroasă, dar și în îmbinări ingenioase, dovedesc setea autorului de simetrie și echilibru. Totodată, dispunerea savantă în cicluri a sonetelor aparținînd celor două variante rimice are un pronunțat rol muzical. Fiindcă, pe planul muzicalității vizate de sonetist, nu este întîmplător "jocul" sonor dat de alternanța celor doua categorii de rime.

Următoarele sonete aparțin variantei B_1: *Osana ție, Melancolie, Liliecii, Umbrei mele, Unei violoniste, Voluptate, De amicitia, Poveste veche, Rugăciunea lui Cain, Adam către Eva, Solul Golgothei, Beția amantului părăsit, De unde vii?..., Madrigal, Într-un plic sentimental, Obsesia, Scrisoare către Ly, În toamnă tîrzie.*

Varianta B_2 este ilustrată de sonetele: *Cîntecul deșertăciunii, Dezmoștenitul, Nemurirea, Hamlet, Unui iconoclast, Spleen, Clipe de vis, De modă veche, Vis, Sonetul unui creștin, Steaua Magilor, Crinul unui sceptic, Sonetul unui cinic, Evadatul, Don Juan, Uraganul, Mesagiu, Solie nouă, Violete, Fascinatorul, O noapte la țară și Moartea crinului.*

Raportul dintre variantele B_1 și B_2 este 18: 22. Un sonet scris numai în endecasilabi, *Autobiografie postumă*, este al 23-lea dintr-un număr de 47 poezii. Între ultimul ciclu de sonete, *Săgeți pe liră*, și *Încheiere* (care cuprinde *Moartea crinului*), Mihai Codreanu inserează ciclul *Romanțe libere* – poezii de dimensiuni diferite, care nu mai păstrează din elementele prozodice anterioare decît măsura versurilor: 10 și 11 silabe. Așa sînt: *Amurg de noiembrie, Quasi una fantasia, Vioara și Elegie.* Alte două: *Din sfînta scriptură* și *Romanță banală* se disting fie prin tiparul deosebit al versurilor, fie

prin ritm. Astfel, *Din sfînta scriptură* este scrisă în alexandrini românești (14/13), comportînd cezură fixă, iar *Romanță liberă*, cu versuri de 8 și 7 silabe, are ritm trohaic. Existența acestui ciclu de *Romanțe libere* îl va determina pe poet să considere *Cîntecul desertăciunii* apt să primească, în ediția de autor din 1939, și alte cicluri, cum ar fi *Sonetul liber* și *Anacreontice*.

În volumul *Cîntecul desertăciunii* sonetele sînt grupate astfel: *Prefață* – 2, în *Acorduri triste* – 8, în *Clipe de vis* – 6, în *Din cartea vremii* – 3, tot 3 în *Imnuri senine*, 1 în *Aqua forte*, 7 în *Decepțiuni sonore*, 10 în *Săgeți pe liră* și 1 în *Încheiere*.

Numărul cel mai mare (10) este afectat sonetului erotic, – cel în care Mihai Codreanu reușește pe deplin.

Dacă primul sonet – care dă și titlul volumului – aparține variantei B_2, ultimul din carte, *Moartea crinului*, are o structură identică. Ni se sugerează astfel o anumită armonie, întregul avînd o arhitectonică riguroasă, dată de structura bine gîndită a fiecărei părți.

Numai un poet cu mult rafinament estetic putea concepe aceste alternanțe și îmbinări de structuri care – pe linia lui Baudelaire – tindeau *să ordoneze* frumosul. În ciclul *Acorduri triste*, de pildă, primul și ultimul sonet aparțin variantei B_2. În interiorul ciclului, însă, alternanța B_1-B_2 este riguroasă. În număr de trei, sonetele incluse în ciclul *Din cartea vremii* se încadrează în tipul B_1, dar în ciclul *Decepțiuni sonore* singurul sonet aferent acestui tip este precedat și urmat de cîte trei poezii aparținînd tipului B_2. În ciclul *Săgeți pe liră* alternanța B_2-B_1 putea fi riguroasă, dacă ultimul sonet (*O noapte la țară*, B_2) ar fi schimbat locul cu cel dinaintea sa (*În toamnă tîrzie*, B_1). Dar, se pare, Mihai Codreanu voia să-și înceapă și să-și termine ciclurile cu o structura aparținînd variantei B_2, după cum în *Statui*, primul și ultimul sonet corespundeau aceluiași tip rimic (B).

Turnul de fildeș (1929) are o structură ceva mai complicată, datorită atît ciclului *Studii de sonete*, cît și poeziei ultime, *Cioclul*, un sonet "à rebours". Cele două variante rimice (B_1 și B_2) se regăsesc și aici, în cele 38 de sonete care compun ciclurile: *Prefață, Introducere, Gînduri senine, Psalmodii, Game variate, Medalie, Pentru Cupidon, Studii de sonete, Lira neagră* și *Încheiere*. Dacă în *Cîntecul deșertăciunii* exista un ciclu rezervat poeziilor cu altă structură decît a sonetelor, în *Turnul de fildeș* ele sînt inserate din loc în loc, între sonetele aparținînd unor cicluri diferite. Astfel *Carmen Saeculare*, formată din 9 catrene, deschide ciclul *Gînduri senine*, după

cum *Rugăciunea unui creştin*, avînd 7 catrene, încheie ciclul *Psalmodii*. Pînă şi în ordonarea respectivelor poezii în cicluri se observa *grija de echilibru*, atît de specifică lui Mihai Codreanu. Astfel, în *Game variate*, sonetele încadrează poezii avînd alte structuri *(Palinodie* şi *Odă grotescă*). În schimb, *Romanță* şi *Faust* se află la sfîrşitul ciclului *Pentru Cupidon*, datorită poate şi acordurilor grave pe care le conțin.

În *Turnul de fildeş* raportul dintre variantele rimice B_1 şi B_2 este 21: 14. Cu toate acestea, cinci cicluri încep cu un sonet avînd schema variantei minoritare: *Prefață, Introducere, Psalmodii, Game variate* şi *Lira neagră*. Semnalăm, pentru prima oară, existența unor structuri aparținînd variantei B_1 în fruntea unor cicluri. *Glasul neamului* – e drept, ca sonet unic – figurează în ciclul *Medalie*, iar *Eternul narcotic* deschide ciclul *Pentru Cupidon*.

Un loc aparte în volumul *Turnul de fildeş* îl ocupă ciclul *Studii de sonete*, cuprinzînd poeziile *La teatru, Reticențe* şi *Egotism*.

La teatru are schema rimică binecunoscută: abba/abba/ccd/ede, dar poetul nu foloseşte un singur ritm, ci două. În catrene, versurile 1, 4, 5 şi 8 (notate cu *a* în schema noastră) au ritm trohaic, iar versurile 2, 3, 6 şi 7 (notate *b*) au ritm iambic. În tertete, versurile 9, 10, 12 şi 14 sînt iambice, iar versurile 11 şi 13 sînt trohaice. Iată cum arată o schemă a celor două ritmuri, notînd cu a_1 ritmul trohaic şi cu b_1 pe cel iambic: a_1 b_1 b_1 a_1 / a_1 b_1 b_1 a_1 // b_1 b_1 a_1/b_1 a_1 b_1.

Dacă la Eminescu unitatea fond-formă era indestructibilă, ea apare clar diferențiată la Mihai Codreanu în acest *prim studiu*. Autorul alternează aici nu numai rimele, ci şi cele două ritmuri binare, curios să le afle efectul. *Conținutul* propriu-zis al sonetului îl interesează mai puțin, el apelînd la o scenă shakespeariană arhicunoscută: întîlnirea dintre Romeo şi Julieta în grădina "Bronzată de lunatică rugină".

În *Reticențe* – după cum notează autorul în subsolul paginii – toți endecasilabii au "rime masculine". Acest lucru înseamnă, de fapt, că toate rimele sînt oxitone, iar ritmul – obligatoriu – trohaic. Din sonetul clasic, Mihai Codreanu păstrează aşadar împărțirea strofică (două catrene şi două tertete), măsura (11 silabe) şi schema rimică: abba/abba//ccd/ede. Faptul că poetul recurge la ritmul trohaic are ca efect o mai bună punere în valoare a celor două emistihuri, cezura despărțind *toți* endecasilabii în mod identic:

Lasă-mă să-ți lunec / mîna mea prin păr, (6 + 5)
Ca să torc mătasa / unui vers frumos (6 + 5)
Și mă iartă dacă / gînd voluptuos (6 + 5)
Mușcă tîlhărește / din edenic măr. (6 + 5)

Cezura are aici un loc fix – deși nu desparte versul (nici n-ar fi fost posibil !) în părți riguros exacte[32].

Ultimul sonet din ciclu, *Egotism*, are – după cum notează autorul însuși – endecasilabi "cu alternanță de rime". Din moment ce măsura rămîne aceeași (11 silabe), iar rimele sînt alternante (*oxitone* și *paroxitone)*, înseamnă că și ritmul va fi diferit (*iambic* și *trohaic*). Într-adevăr, versurile 1, 4, 5 și 8 au ritm iambic și rime paroxitone, iar versurile 2, 3, 6 și 7 au ritm trohaic și rime oxitone. În terțete situația este următoarea: versurile 9 și 10 au ritm trohaic, iar versul 11 ritm iambic. În al doilea terțet versul 12 este trohaic: "Este totuși, Unul, căruia cu greu" (– v – v – v – v v v –)[33], versul 13 iambic: "Ne-mpotrivim să nu ne stăpînească" (v v v – v – v v v – v)[34], iar ultimul (14) amfibrahic: "Monarhul acela e cinicul Eu" (v – v v – v v – v v –).[35]

Inspirat probabil de Verlaine, care-și începea volumul *Poèmes saturniens* cu sonetul "à rebours" *Résignation*, a cărui schemă era: abb/acc// deed/deed[36], Mihai Codreanu își încheie volumul *Turnul de fildeș* cu poezia *Cioclul*, un "sonet invers", cum ne avertizează autorul însuși, în subtitlu. Denumirea de *sonet invers* i-o dă schema adoptată: aba/bcc// deed/deed. Numărul rimelor rămîne același (5), două în catrene și trei în terțete, numai că *ordinea* celor două părți ale sonetului este inversată. "Ritmul libertin" (la care se referă de asemenea poetul) nu este altul decît ritmul specific alexandrinului românesc (iambic, deci), cezura fixă păstrîndu-și locul după silaba a șaptea. Spre exemplificare cităm ultima strofă a poeziei:

El știa că viața// de rîde-n el ori plînge,
Cu-același rost se toarce// în fir nepieritor,
Sfidînd Eternitatea// cu clipe care mor
Și-amestecînd silabe// cu lacrime de sînge.

O schemă a emistihurilor A și B din întreaga poezie ar arăta astfel:

1.	A 7	B 6	7.	A 7	B 7
2.	A 7	B 7	8.	A 7	B 6
3.	A 7	B 6	9.	A 7	B 6
			10.	A 7	B 7
4.	A 7	B 7	11.	A 7	B 7
5.	A 7	B 6	12.	A 7	B 6
6.	A 7	B 6	13.	A 7	B 6
			14.	A 7	B 7

Se poate observa cu ușurință, din schema de mai sus, că toate emistihurile A au 7 silabe, după care urmează, invariabil, cezura. Emistihurile B au lungimea de 6 sau 7 silabe, în funcție de măsura versului din care provin. Dacă versul are 14 silabe, atunci cezura îl desparte în părți egale; dacă versul este catalectic, atunci și emistihul B va avea o silabă mai puțin. Tot în funcție de măsura versului, rimele sînt fie oxitone, fie paroxitone. Astfel, cînd versul are 13 silabe rima este oxitonă, iar dacă măsura acestuia crește cu o silabă, rima este paroxitona.

Spre deosebire de *Statui* si *Cîntecul deșertăciunii*, în *Turnul de fildeș* se fac simțite două tendințe aparent contradictorii: pe de o parte, fascinația exercitată de rigorile formei fixe, iar pe de altă parte, încercarea – fără efecte notabile – de a "evada" din sonet.

De altfel, volumul din 1939 – menționat deja, cu prilejul analizelor din ciclul *Sonetul liber* – poartă semnificativ titlul: *Statui – sonete și evadări din sonet*. Cartea este împărțită în trei mari secțiuni, urmărind de fapt etapele reprezentative ale creației sale, care se confundă cu apariția volumelor *Statui*, *Cîntecul deșertăciunii* și *Turnul de fildeș*. "Cartea I" este transcrierea ***ad litteram*** a volumului *Statui*. Modificări substanțiale se produc în structura volumului *Cîntecul deșertăciunii*, care formează (în ediția de autor) "cartea II". *Sonetul liber*, *Anacreontice* și *Evadări din sonet* sînt cicluri care cuprind fie creații anterioare, fie inedite – ca ultimul ciclu citat. Între *Cîntecul deșertăciunii* si *Turnul de fildeș* – care formează "cartea III" – se produce un transfer, poezia *Cioclul* încheind acum "cartea II", *Moartea crinului* fiind preferată ca poezie finală a întregului volum. Un nou ciclu, *Omagii*, înlocuiește mai vechiul *Medalie*, dar, pe lîngă *Glasul neamului*, mai figurează alte trei sonete: *Lui Eminescu*, *Stejarul* și *Omagiu*. Cele două variante rimice se regăsesc și aici, *Omagiu sterp*, *Peccavi*, *Stejarul* și *Omagiu* ilustrînd varianta B_1, iar *Către*

poet, Ioga, Într-un miez de noapte, Inde irae, Lui Eminescu și *Schiță majoră* varianta B_2.

Ar mai fi de semnalat renunțarea definitivă la sonetul *Egotism* și înlocuirea lui, în ciclul *Studii de sonete*, cu *Schiță majoră* – poezie de inspirație argheziană. Avea dreptate Const. Ciopraga atunci cînd afirma: "Cariera sonetistului, care în 1939 își adună operele într-o "ediție definitivă": *Statui – sonete și evadări din sonet* – reținînd din primele volume numai cîteva pagini revăzute – era ca și încheiată"[37].

Scris exclusiv în endecasilabi și păstrînd cunoscuta schemă rimică (abba/abba//ccd/ede), sonetul *Schiță majoră* este totuși o reminiscență. El are multe asemănări (ritmurile folosite, îmbinarea lor) cu sonetul *La teatru*, din volumul *Turnul de fildeș*. Într-adevăr, în ambele poezii ritmul trohaic apare în primul și ultimul vers din catrene (respectiv: 1, 4, 5 și 8), precum și în versurile 11 și 13 din terțete, în timp ce versurile 2, 3, 6, 7, 9, 10, 12 și 14 au ritm iambic. Acest "studiu", bazat pe îmbinarea celor două ritmuri binare, precum și pe utilizarea rimelor oxitone și paroxitone, nu aduce elemente noi nici în privința prozodiei și nici a tematicii. Mihai Codreanu *împrumută* stilul arghezian, dar rezultatele nu sînt nicidecum cele scontate.

Culegerea de *Sonete* din 1957 cuprinde, printre inedite, numai 13 poezii cu forma fixă, aparținînd atît variantei B_1: *Melancolie, Ura, Spre culmi, Crainicul nopții, Cum se călește fierul, Iarba dracului, Sonetul unui octogenar, Strigoiul* și *Unui critic*, cît și variantei B_2: *Sonetul cîntă, Orbul* și *De gardă*. O "ars poetica" deschide, ca de obicei, și acest volum, *Către sonet* fiind conceput ca un monolog despre raportul dintre poet și acest "provocator trufaș" care e sonetul. Scris exclusiv în *decasilabi, Către sonet* aduce o notă nouă (din păcate, ultima) în lirica lui Mihai Codreanu. Întrucît rimele sînt – fără excepție – oxitone, atunci cînd versul are toți cei cinci ictuși, celulele ritmice se încadrează perfect în modulul binar al ritmului iambic: "Și să-l închid în templul tău de-ascet" (v – v – v – v – v –).

O trăsătură distinctivă a sonetelor lui Mihai Codreanu o constituie subtitlurile sau citatele care le însoțesc. Pînă la *Statui*, ele sînt totuși rare. Un sonet (*Lui Catulle Mendès*) este dedicat poetului francez "cu prilejul unei conferințe pe care a ținut-o în Iași", iar primul citat, "Nil admirare", este luat din Horațiu pentru sonetul *Pe steagul*. În volumele ulterioare, însă, subtitlurile și citatele apar frecvent. Subtitlurile sînt specifice următoarelor sonete: *Decor simbolic, Statuia lui Ștefan, Piramida leilor, Statuia lui Alecsandri, Statuia lui Miron*



Costin, Iașul, Suspin neronic, Atila, Statuii lui Eminescu, O statuetă siriană, Rigoletto, Scrisoare postumă, Flori de seră – toate din volumul *Statui*, precum și *Melancolie, Liliecii, Hamlet, Spleen, Unei violoniste, Adam către Eva, Sonetul unui creștin, Steaua Magilor,* – din *Cîntecul deșertăciunii*. Subtitlurile caracterizează, de asemenea, următoarele sonete din volumul *Turnul de fildeș*: *Poetul, Flux macabru, Siesta craiului tomnatic, Otrava, Pescarul detractor, Memento* și *Cioclul*, precum și *Către poet, Ioga, Stejarul* și *Omagiu* din volumul *Statui – sonete și evadări din sonet*. Din ultimul volum antum menționăm *Sonetul cîntă*, dedicat "memoriei lui G.Ibrăileanu".

Citatele – din autori sau opere celebre – , constituind motto-ul diferitelor sonete, sînt indicii asupra unui orizont cultural pe care Mihai Codreanu și-l afișează cu oarecare ostentație. În *Statui* el citează din Edmond Rostand, Goethe, Conta, Alfred de Vigny, Leopardi și Alfred de Musset. Dar procedeul este specific și celorlalte volume. În *Cîntecul deșertăciunii* citatele provin din Alecu Russo, Cicero, Virgiliu, Baudelaire, Isaïe, José-Maria de Hérédia și Boileau. În *Turnul de fildeș* nume noi se adaugă celor deja știute: Eminescu, Heraclit, Shakespeare, Quintus Horatius Flaccus și Petrarca... Recitind lista scriitorilor din a căror operă citează Mihai Codreanu remarcăm nume ilustre, aparținînd tuturor epocilor literare, dar din epoca modernă nu puteau lipsi numele maeștrilor săi: José-Maria de Hérédia și Baudelaire...

Un ultim aspect legat de structura sonetelor lui Mihai Codreanu se referă la compoziția lor.

După cum se știe, poeții parnasieni respingeau anecdoticul din poezie, pe motiv că acesta subminează tratarea rece, impersonală a temei. De menționat că în sonetele lui Mihai Codreanu el apare sub forma unui fir narativ, mai pronunțat tocmai în acele poezii în care sînt evocate lumi apuse. Modelul parnasian se limitează aici la motive de inspirație, schemă rimică etc., dar nu și la aspectul compozițional. Astfel, în *Suspin neronic* din volumul *Statui*, succesiunea tablourilor se produce ca într-un veritabil scenariu. O vestală fuge din casă "cum o prinsese focul, despletită", privind de departe "zidirea-nflăcărată". Acest prim tablou este contemplat de Nero, care admiră nu atît spectacolul în sine, cît frumusețea vestalei. În final, unghiul percepției se modifică ușor, făcînd loc ironiei delicate, care caracterizează majoritatea sonetelor sale: "Din casa ei fugise-nspăimîntată/ Cum o prinsese focul, despletită.../ Și sta-n amurg,

privind încremenită/ Cum se topea zidirea-nflăcărată.// Părea că e durerea întrupată/ În albă marmoră desăvîrșită.../ Și simt c-așa de bine izbutită/ N-am s-o mai văd de-acuma niciodată.// Dar ce-i mai dureros e că de-o vreme/ De-un dor smintit tot sufletul îmi geme.../... Si-l tot gonesc... si-n pace nu mă lasă./ – Aruncă-mi Joe-n Stix pe veci ființa,/ Dar ca s-o văd din nou așa frumoasă,/ Aprinde iar vestalei locuința..."

Un exemplu elocvent privind importanța anecdoticului ca element compozițional major ni-l oferă sonetul *Poveste veche* din volumul *Cîntecul deșertăciunii*. Titlul însuși ne sugerează apelul la anecdotic. "Povestea" la care se referă Mihai Codreanu este legenda biblică a regelui Putifar (ortografiat de autor *Potifar*) păstrată neschimbată în datele ei esențiale. Se cuvine reținut mai ales ultimul terțet, nu numai pentru jocul de cuvinte pe care îl conține, ci și pentru ironia pe care o degajă: "Pe cînd Iehova pregătea Iudeea, /Trăia-n Egipet guardul Potifar, / Ce-și stăpînea supușii bine, dar/ Nu prea-și putuse stăpîni femeia.// Avea guardina sînge-aprins; de-aceea/ Privirea grațiosului chelar/ Iosif și brațul lui ca de stejar/ Frigeau a doamnei simțuri ca scînteia.// Atunci chemă pe-adolescent la ea/ Și cu de-a sila vru să i se dea;/ Dar el respinse trupul ticăloasei.// C-a fost cuminte toți nebunii spun,/ Cel ce-a fugit de dragostea frumoasei,–/ Iar toți cuminții spun c-a fost nebun". Dar nu numai poeziile în care sînt evocate episoade din antichitate (ciclurile *Lumi uitate* sau *Din cartea vremii*) au un fir narativ pronunțat. El se găsește, de asemenea, în sonete cu tematică diversă, cum ar fi *Atotputernicul* din volumul *Statui*, sau *Bacanta* din volumul *Turnul de fildeș*.

A doua categorie o formează sonetele în care unitatea internă se explică prin faptul că terțetele reiau și amplifică ideea de bază din catrene. Un astfel de sonet este cel intitulat *Unei femei*, inclus în volumul *Statui*: "Vezi tu o slabă rază ce s-avîntă?/ Oh, de-ai simți că raza asta vine/ Din dorul unor lumi cît mai senine/ Ce sufletul de-a pururi mi-l frămîntă!// Ea se topește toată-n vers și cîntă/ *Frumosul cel etern ce doarme-n tine*./ Îngăduie-i în plete să-ți anine/ Un nimb curat de poezie sfîntă!// Adeseori, cînd te privesc îmi pare/ Că ești sculptată-n marmora din care/ A fost sculptată Venere Astarte...// Și-atunci, slăvindu-te ca pe-o scînteie,/ Din flacăra nemuritoarei arte,/ Eu nu cutez să te iubesc, femeie..." Pe aceeași linie se înscrie și sonetul *Stejarul*, apărut în volumul din 1939. Ideea fundamentală din catrene: "Așa la tine vorbele culeg,/ Din clipa trecătoare, Veșnicia"



este reluată sub o altă formă în terțete: "La tine plaiuri, ape, văi și munți,/ Bătrîni... copii... și tineri... și cărunți/ Și plante... și-animale, – sînt Natură;// Iar printre veacuri nentrecut vlăstar,/ Sădindu-ți românească ta măsură,/ Vei crește-n neamul tău ca un stejar".

Uneori, unitatea nu este deplină, ea rezumîndu-se la cele două catrene și primul terțet. În terțetul al doilea apare o idee nouă, căzînd oarecum neașteptat și amintind de finalul sonetului clasic. Din volumul *Turnul de fildeș* alegem spre exemplificare sonetul *Muzei*: "Ființa ta îmi este-mbătătoare/ Aromă de-ademenitor narcis;/ Iar cînd dispari, mă zbat ca un proscris/ Ce chinuit de dorul țării moare.// De ne-ntîlnim, îmi pare clipa floare;/ Cînd mă privești, îmi pare floarea vis;/ Cînd îmi zîmbești, mi-i visul paradis;/ Cînd pleci, mi-i paradisul închisoare.// Tu treci cu dor prin anii mei pustii/ Cum trece vîntul sării pe cîmpii,/ Lăsînd numai tristeță după dînsul...// Și-așa te-alung pentru-a te căuta,/ Ca să-mi prefaci mereu în cîntec plînsul,/ Și prin prezența și prin lipsa ta".

Există și sonete în care catrenele, pe de o parte, și terțetele, pe de alta, formează două unități distincte. Un astfel de exemplu este poezia *Plopul*, în care "catrenele constituie o descripție a unui obiect", pe cînd terțetele "sînt rezervate cugetării, comentariului în legătură cu obiectul prezentat descriptiv în catrene"[38]: "Stă drept în sus; – iar sobra majestate/ A ramurilor sale-n mlădiere/ Vibrează calm în magica tăcere/ Din visătoarea lui singurătate.// În crengi, ușor... tot mai ușor, străbate/ Încetinel zefiru-n adiere.../ Și-n freamăt lin, un freamăt de mistere,/ Foșnește-n frunze-alene clătinate.// Ce simțitor e plopul meu din vale;/ Cînd rîzi, pătrunde-n ramurile sale/ Un viu concert de rîsete-n surdină;/ Iar dacă plîngi, în plop ecoul zboară.../ Și, frămîntat de jale, se-nfioară/ Din vîrf de crengi și pîn' la rădăcină". Asemănări (în privința compoziției) pot fi depistate în *Păpușa, O noapte* și *Huhurezul* – toate din volumul *Statui*.

O categorie aparte o formează sonetele care dezvoltă o comparație, cum ar fi *Liliecii* din *Cîntecul deșertăciunii* și *Cioclul* din *Turnul de fildeș*.

Ca în multe alte poezii, subtitlul sonetului *Liliecii* ("acces de cronofobie") ne sugerează tema tratată. Comparația se bazează pe asemănarea clipei cu "un negru liliac": "Ascult cum veacul pasul și-l măsoară/ Cu-al orniculul monoton tic-tac;/ Iar clipa, ca un negru liliac-/ Tic-tac – ușor pe zidul vremii zboară...// ... Și-n noapte secolele mă-mpresoară/ Și-n lilieci de-o clipă se prefac-/ Tic-tac – din

veșnicie se desfac.../ Și iar în veșnicie se strecoară.// Iar umbra zburătorilor pe zid/ Se proiectează-n pete mari de vid,/ Ca niște guri enorme de ruine,/ Ce-nghit mereu din largul viitor/ Pe toți demenții obsedați ca mine/ De spaima golului din jurul lor". O dublă comparație stă la baza sonetului "invers", scris în "ritm libertin", care încheie volumul *Turnul de fildeș*. Aici "visurile" sînt comparate cu "lebedele", iar "poetul" cu "un cioclu" – de unde și titlul poeziei: "Trec visurile – albe ca lebede pe lac –/ Și mor... și-n clipa morții ca lebedele cîntă,/ Iar cîntecele-n limpezi poeme se prefac...// Și-așa pe-altarul Muzei, jertfitul vis s-avîntă,/ Prin fum de poezie către senin zburînd,/ Fiind sortit să moară ca lebăda, cîntînd// De-aceea tot poetul e-un cioclu care-și strînge/ În ritmice sicrie cadavrele de dor;/ Iar cînd le-a-nchis pe toate în versul lui sonor,/ Cu resemnare mută durerea și-o înfrînge.// El știe că viața, de rîde-n el ori plînge,/ Cu-același rost se toarce în fir nepieritor,/ Sfidînd Eternitatea cu clipe care mor/ Și-amestecînd silabe cu lacrime de sînge". Și alte sonete dezvoltă o comparație: *Călărețul* și *Șarpele cu clopoței* din volumul *Statui*, *Zmăul* din *Turnul de fildeș*, *Crainicul nopții* din volumul *Sonete* etc.

Compozițional, antiteza romantică dă o coloratură aparte unora dintre sonetele lui Mihai Codreanu. ...*Că nu mai rîd*, frumosul sonet erotic din volumul *Statui*, este bazat pe antiteza romantică dintre *înger* și *demon*, reprezentînd *femeia* și *bărbatul*. Prin epitetul atribuit femeii, ca și prin versurile conținînd imaginea acesteia se simte influența lui Eminescu. Prin atitudinea de frondă, însă, Mihai Codreanu este mai aproape de Baudelaire. Compozițional, antiteza din catrene este reluată în terțete: "Din primăvara zîmbetelor tale/ Cules-am numai crini și viorele;/ Iar tu din toamna zîmbetelor mele/ Cules-ai numai veștede petale./ Tu ca un înger mi-ai ieșit în cale[39]/ Purtînd pe fruntea ta cununi de stele;/ Eu ca un demon vin din lumi rebele/, Ca-n drumul tău să samăn numai jale.// Ca nimfele tu strălucești de grații/ Și-n jurul tău fac fluturii ovații,/ Atît te potrivești cu trandafirii;// Iar pieptul meu e clocot de suspine/ Că m-au gonit din ceata lor satirii,/ Că nu mai rîd de cînd te știu pe tine". Restrînsă la cîteva versuri, antiteza devine contrast – ca în *Sonata lunii*, sonetul imediat următor în ciclu – dar efectul nu mai este același: "Ridică-ncet lăsatele perdele/ Cu mîna ta ușor înfiorată/ Și de misterul *umbrei* încadrată,/ Răsai în spumă *albă* de dantele".

O mențiune specială se cuvine sonetului *Țepeș-Vodă* – figurînd de asemenea în sumarul volumului *Statui* – imaginat ca o scenă, ca la Rustico di Filippo, dar, spre deosebire de poetul italian din secolul al XIII-lea, Mihai Codreanu renunță la replici în favoarea unei tensiuni dramatice pronunțate, ca efect al mișcării scenice: "S-așază-n rînd boierii cu-nchinare,/ Căci însuși domnu-n fruntea adunării/ Va priveghea măcelul înțepării./ ...Și vodă Țepeș, încruntat, apare.// Norodul e cuprins de-nfiorare/ Și clocotește ca furtuna mării;/ Apoi, pătruns de spaima-nsîngerării,/ Stă mut, solemn ca-n clipe funerare.// De groază fuge-n urmă tot norodul/ Și-s numai sfetnicii cu voievodul/ Pe cîmpul ce de sînge strălucește...// Atunci de milă sufletu-i se strînge/ Și aspru tuturor le poruncește:/ "Plecați și voi !"... simțind că-i vine-a plînge..."

O puritate a categoriilor compoziționale menționate se întîlnește rareori. Ca și la romanticul Eminescu, ideea poetică poate căpăta în sonetele lui Mihai Codreanu variate forme, necesitînd elemente compoziționale diverse. Oricum, studiind structura acestor sonete, ajungem la alte concluzii decît cele emise de G. Ibrăileanu. "Paza de personalism – afirma criticul *Vieții românești* – e ajutată perfect de forma fixă a sonetului". Și continuă: "*Cel puțin* numărul strofelor și versurilor, măsura și orînduirea rimelor sînt impuse. *Cel puțin* în privința aceasta se simte degajat de nevoia unui act personal. *Cel puțin* în privința aceasta își declină orice responsabilitate. Altul, în forma liberă a poeziei, își trădează personalitatea și prin lungimea sau scurtimea bucății, prin felul strofelor, măsurii, ritmului și rimei. D-lui Codreanu nu-i rămîne decît să umple această formă dată, s-ar zice impusă".[40] Dincolo de "paza de personalism", ceea ce trebuie menționat în primul rînd este *complexitatea structurii sonetelor* lui Mihai Codreanu, care vizează deopotrivă ritmul, rima, măsura alternantă și diversitatea elementelor compoziționale.

Dacă Eminescu a fost adevăratul ctitor al sonetului românesc, Mihai Codreanu i-a dat un impuls hotărîtor.

2. *Direcții tematice*

a) Semnificația "artelor poetice"

Puțini poeți și-au exprimat cu atîta insistență, cu obstinație chiar, părerile despre sonet si procesul de creație, ca Mihai Codreanu. Începînd cu *Statui*, volumele sale au o "prefață" și o "încheiere" – ceea ce dovedește înclinația sa spre opera construită armonios, în care părțile să se afle într-un evident echilibru. Preferința lui Mihai Codreanu pentru sonet nu poate fi explicată decît parțial prin cecitatea sa. Dacă ne gîndim la arhitectura atît de complexă a sonetelor sale, ne dăm mai bine seama de efortul (uneori sisific) la care s-a angajat cu bună stiință poetul în încercarea – adesea reușită – de a da acestei poezii cu forma fixă noi străluciri.

Un vers des citat: "Lirismul meu e stăpînit și rece" ar putea constitui începutul unei biografii lirice, dar el ascunde esența – și nu o dată aparențele, mai ales în cazul artiștilor, s-au dovedit înșelătoare. Căci poetul seamăna cu un vulcan rece la suprafață, dar fierbinte în adînc. Din cînd în cînd – mai ales în sonetele erotice – magma apare la suprafața, dar Mihai Codreanu îi controlează revărsarea, cu alte cuvinte își cenzureaza lirismul.

Desigur, și apartenența lui la o anumită ideologie literară[1] explică tonul impersonal, adesea rece al multor creații. Dar "parnasianul" Mihai Codreanu, care vrea să rivalizeze cu sculptorul (materia lui fiind totuși alta), pastrează nostalgia formelor diferit dimensionate. Așa trebuie înțeles titlul "ediției de autor" din 1939, care ilustrează deopotrivă aspirația spre rigoare și echilibru, de sorginte parnasiană, ca și dorința de evaziune din acest perimetru al formelor armonioase, în care numai detaliile (uneori greu vizibile și pentru un ochi format) dau părților un anumit relief. *Statui – sonete și evadări din sonet* devine astfel genericul întregii sale creații, care stă – mărturisit sau nu – sub semnul acestei bipolarități estetice.

Din primele volume: *Diafane* (1901) și *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)* nu sînt de menționat decît *Omorîtoarea* și, respectiv, *Scorpia*. Titlurile, în manieră baudelairiană, vor să sugereze noi ipostaze ale *Muzei* și *Visului*: "Iar de-ndrăgesc naivii sirenicu-i suspin,/ C-o singură privire-i ucide ca Meduza.../–Amici, voi n-ați iubit-o ca să muriți: e Muza" și: "Fugiți cît mai devreme, fugiți de

paradisul/ Acestui iad, din lacrimi și din dureri născut!/– Amici, acestei scorpii îi spun poeții: *Visul*".

Abia în *Statui* (1914) demersul poetic urmează îndeaproape o conștiință creatoare care vizează perfecțiunea. Mihai Codreanu *ar vrea* ca sonetele sale să fie "statui", deoarece sînt sculptate "în marmoră". Dar mesajul nu este suficient de clar – ceea ce i-a atras o critică severă din partea lui G. Călinescu: "Sonetele – notează acesta – sînt pline de contradicții plastice și de nonsensuri, pe care, obstinat, poetul le păstrează în toate edițiile. În el doarme "un visător" care vorbește în "limbă de sonete" cu "strigăt de trompete". Cu acest strigăt visătorul îl narcotizează cîntînd o muzică "lină" de sonete care sînt însă statui sculptate "în marmoră"[2]. Sonetul *Cîntărețul meu*, care face obiectul acestei critici, este primul dintr-o lungă serie de *arte poetice* pe care Mihai Codreanu le-a scris de-a lungul vremii. Chiar dacă nu se impune citarea lui integrală, ultimul terțet merită reținut, deoarece aici apare comparația *sonetelor* cu *statuile de marmoră*, sugerîndu-se, pe linie parnasiană, versul impersonal, rece și peren totodată: "Statui aș vrea sonetele-i să fie,/ Că nu le-a scris cu pana pe hîrtie,/ Ci le-a sculptat în marmoră cu dalta".

Influența lui Baudelaire (detectabilă și în volumul din 1957) este aici evidentă. Al doilea sonet din volum, intitulat *Fratelui meu cititor*, are numeroase tangențe cu *Au lecteur*, poezie care prefață *Les fleurs du mal*, iar versurile: "Dar sînt în noi asemănări profunde" și "– Oricine ești, întinde-mi mîna, frate..." sînt inspirate neîndoielnic de versul baudelairian "Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!" Totodată apare aici versul "Cînd zvîrl din piept clocotitoare lavă", a cărui idee trebuie coroborată cu cea din *Poem liric*: "Lirismul meu e stăpînit și rece", – pentru a putea sesiza cele două aspecte definitorii ale poeziei lui Mihai Codreanu.

Autocenzurarea este adesea un semn de echilibru moral. Mihai Codreanu consideră că poezia este expresia sentimentului distilat în retortele rațiunii, de unde se întoarce purificat, ca să înnobileze și să fie înnobilat de cuvînt. Chiar suferința se poate transforma în poezie, dacă este canalizată cu grijă și interpretată cu talent. În *Cum doarme diamantul*, această idee formează substanța terțetelor: "În piept suspinele cînd se frămîntă,/ Pe lira dulce, tot mai dulce cîntă...[3]/ Și-n melodii durerea-și ia ființa...// Iar gemetele-s armonii pe strune,-/ Căci poezia doarme-n suferința,/ Cum doarme diamantul în cărbune".

Către poeți este un sonet în care elementele doctrinei parnasiene se fac simțite abia în final. Catrenele, însă, ne dau o altă imagine a creatorilor de poezie: "Dormiți, visați și rîdeți, plîngeți", impersonalitatea în artă fiind aproape uitată: "Durerea și mînia și iubirea/ Să clocotească-n voi amestecate". Dar ultimul vers înseamnă de fapt acceptarea concepției parnasiene despre frumos: "Ca-n armonii să-i întrupați prisosul,/ Slăvind un singur paradis: Avîntul.../ *Și-avînd un singur Dumnezeu: Frumosul*".

Mai aproape de atitudinea romantică decît de cea parnasiană se dovedește a fi Mihai Codreanu în *Testamentul unui poet necunoscut*: "Las setea mea de-azur la rîndunele;/ Avîntul, vulturii mi-l moștenească;/ Revolta-mi, fulgerele s-o-mpărtească;/ Izvoarelor las cîntecele mele".

În *Flori de seră*, sonetul care încheie acest volum, titlul sugerează cultivarea frumosului nu sub soarele arzător al realului, ci sub lumina rece a spiritului. În felul acesta, chiar plînsul devine generator de poezie: "Iar dac-am plîns si eu ca fiecare/ Pe lumea asta plină de suspine,// N-am vrut să gem în jalnice cuplete,/ Ci vrut-am să rămînă după mine/ O rece armonie de sonete".

Comparativ cu cele din *Statui*, artele poetice din *Cîntecul deșertăciunii* (1921) sînt mai puțin numeroase. În afara sonetului titular, numai *Dezmoștenitul* și *Moartea crinului* conțin idei despre poezie. Cele două direcții opuse spre care se simte atras spiritul sonetistului reprezintă, de fapt, interpretarea pe care o dă Mihai Codreanu *dublei postulări* baudelairiene. Astfel, în *Cîntecul deșertăciunii*, sonetul "E piatra lui Sisif, din vîrf de munte/ Rostogolită veșnic spre declin", dar este și "dorul de-a zbura către senin,/ Nesusținut de-aripile-mi mărunte". Rămîne *visul de artă*, care dă sens unei vieți, deși poetul este conștient că nu-și va putea "îndeplini chemarea": "Dar chinuit de visul meu de artă, / Ca cel mai umilit dintre pigmei, / Rencep mereu cîntarea mea deșartă".

Imaginea poetului-damnat este creionată în *Dezmoștenitul*. Deși oamenii își brodează adesea "a viselor dantele" din "armoniile sale", "El trece printre voi ca o cernită/ Fantomă tristă și dezmoștenită, / Cu spini pe cap și fulgere-n priviri". Dar "acest bastard al sorții" care e poetul are menirea de a scrie un *cîntec etern*, pur și suav, comparabil cu mireasma crinului, dar nu si cu efemera lui trecere. Ideea apare în *Moartea crinului*: "O clipă doar mi-a parfumat salonul,– / Dar cărei glorii dăinuiește zvonul/ Mai mult decît o clipă pe Pămînt?...// Apoi

s-a stins, sărmanul crin, cu-ncetul. – / Dar cine-a cunoscut eternul cînt, / Pe care, pentru veci, l-a scris poetul?..."

Schimbările produse în structura sonetului (versuri cu măsuri alternante, precum și utilizarea rimelor oxitone) sînt semnele unei originalități care-l distanțează totuși de parnasianism. Dar pe plan tematic aceste semne sînt mai greu sesizabile. Între *Statui* (care anunță aderarea la o anumită doctrină literară) și *Turnul de fildeș* (cea mai elocventă ilustrare a ei), *Cîntecul deșertăciunii* ocupă un loc de tranziție. Daca ciclul *Din cartea vremii* se apropie prin tematică și modul tratării de ciclul *Lumi uitate* din volumul *Statui*, structural, sonetul este diferit de tipul clasic. Influența eminesciană, evidentă în *Statui* (începînd cu "medalia" *Statuii lui Eminescu* și continuînd cu *Sonata lunii, ...Că nu mai rîd, Cum doarme diamantul, Si cîte bărci...*[4] etc.) devine în *Cîntecul deșertăciunii* mai greu de reperat. *Crinul unui sceptic* și *Într-un plic sentimental* nu lasă nici un dubiu asupra influenței eminesciene, dar ea se exercită acum în profunzime, vizînd structura sonetelor, schemele ritmice ale unor endecasilabi și utilizarea cezurii. În schimb, influența baudelairiană este prezentă încă din titlul unor sonete: *Rugăciunea lui Cain, Beția amantului părăsit* etc.

Sonetul titular al volumului din 1929 afirmă încă o dată apartenența lui Mihai Codreanu la estetica parnasiană. Poetul se retrage în *turnul său de fildeș*, – ceea ce demonstrează că singurătatea creatorului trebuie să fie absolută, nici o imixtiune (de nicăieri și de la nimeni) nefiind permisă. "Turnul de fildeș" este imaginat "acolo, sus", undeva unde șoaptele lutului să nu se facă simțite. Creația, luînd "forme statuare", dă un chip nou *Frumosului* și *Ideii*: "În turnul meu de fildeș m-am urcat/ Pășind timid pe trepte lapidare,/ Și-acolo sus, în forme statuare, / Mi-am modelat tot ceea ce-am cîntat". Sonetul are – ca multe din poeziile sale – un pronunțat fir narativ. În catrenul al doilea – sarac în tropi, dar bogat în verbe – Codreanu însuși condamnă această stare de izolare care l-a rupt temporar de pulsul contemporaneității: "Sătul apoi de anii cît am stat/ Într-o definitivă izolare,/ Am vrut să scap de marmora din care/ Vedeniile mi le-am întrupat". Poetul se grăbește să arunce "pe geam" "tot blocul", dar cînd acesta ia contact cu pămîntul, simte deopotrivă prăbușirea lui ca om și ca artist. Imaginîndu-l "cu trepte lapidare" și "geam", *turnul de fildeș* al poetului seamănă mai degrabă cu un turn obișnuit; însă el este menit să deschidă spiritului perspective noi. Tertetele

vădesc dorinţa apropierii de terestru, după ce catrenele comunicaseră îndepărtarea voită de acesta. Sub raportul *creator* (infinit prin geniul său) şi *lume* (finită atît temporal, cît şi spiritual), Mihai Codreanu parcurge, în acest sonet, drumul invers al *Luceafărului*. Dar finalitatea este aceeasi ca în poemul eminescian: artistul de geniu trebuie să rămînă în "turnul de fildes", care contrastează puternic cu "cercul strîmt" al muritorilor: "Atunci pe geam am aruncat tot blocul,/ Crezînd că voi găsi aşa mijlocul/ De poezie să mă izbăvesc.// Dar cînd de lespezi s-a zdrobit trecutul, / Simţii că însuşi eu mă prăbuşesc/ Şi că-mi sugrum şi sufletul şi lutul".

Dacă *Turnul de fildeş* este *Prefaţa* volumului din 1929, nu mai puţin de patru poezii sînt grupate sub genericul *Introducere: Zeiţa veche, Poetul, Muzei* şi *Inspiraţia*. "Zeiţa veche" este Poezia. Mihai Codreanu imaginează un dialog cu Platon, în care *poetul* şi *filosoful* discută despre caracterul şi finalitatea acesteia. La întrebarea: "Tot serioasă-i poezia? Spune.../ Ori simplă jucărie de copil?" filosoful răspunde numind-o "zeiţa veche" şi considerînd-o eternă: "Zeiţa veche dăinuieşte pururi / Si treceţi din absurd în evident, / În forme nouă de-i găsiţi cusururi". *Poetul* se adresează *lirei* sale într-o "ars poetica" lipsită de fior liric, dar şi de elemente noi. Artistul şi lira se confundă: "Mi-e soarta spînzurată-n veci de strună". Poezia presupune (în mod firesc!) aspiraţia spre înalt, "Spre neajunse palpitări de stele", dar poate fi şi un refugiu: "Tu-mi eşti de-odată leagăn şi sicriu". În contrast apare sonetul *Muzei*, în care poetul compară apropierea acesteia cu o "Aromă de-ademenitor narcis", depărtarea ei fiind sugerată printr-o comparaţie cu vizibile ecouri în concepţia lui Nichita Stănescu: *poezia* este *ţara* artistului: "Iar cînd dispari, mă zbat ca un proscris/ Ce chinuit de dorul ţării moare". În sfîrşit, în sonetul *Inspiraţia*, Mihai Codreanu se referă la starea cu totul particulară la care ajunge artistul părăsind spaţiul comun şi situîndu-se într-unul propriu, stare care presupune modificări temporale esenţiale, din moment ce "În plină zi s-aşterne umbra sării". Comparat cu un "scafandru", poetul cercetează atent "scoicile uitării", în care doarme trecutul. Dar pronunţarea cuvîntului "scoicile" atrage aproape inevitabil folosirea termenului "perle", – operaţie la care autorul nu ezită să recurgă. Dens, cu metafore care derivă firesc unele din altele, al doilea catren reliefează procesul de creaţie: "Acolo-n fund, prin scoicile uitării, / Trecutul doarme-n perle încrustat; / Iar de fiorul clipei evocat, / S-absoarbe-n nebuloasele

visării". Definirea acestei clipe de grație, în care alchimia verbului transformă gîndul în artă, este dublată de constatarea că numai în momentul creației sînt posibile întîlnirile contrastante dintre diferitele vîrste biologice ale poetului: "E ceasul tulburei nedumeriri/ Din care verbul cerne amintiri / În albă spumă de mărgăritare...// Și-atunci prin noaptea timpului etern, / Cel care-ai fost în cel ce ești tresare/ Ca o gavotă-ntr-un salon modern".

Între acest sonet și ultimul din volum, *Cioclul*, ar mai putea fi integrat *Paiațul*[5] – o creație în care subconștientul (transcris "inconștientul") și eul poetic se confundă.

În *Turnul de fildeș* influența parnasiană este pe deplin asimilată. Nu mai există cicluri întregi, ca în volumele anterioare, care să amintească insistent de José-Maria de Hérédia sau Leconte de Lisle. Influența lui Baudelaire se face simțită mai ales în cîteva poezii din ciclul *Lira neagră (Flora vieții, Amintirea, Stigmata diavoli* etc.), iar sugestii eminesciene se regăsesc mai ales în construcția unor versuri. În schimb, apar acorduri noi, poetul cultivînd în *Psalmodii* (pe linia lui Arghezi, dar fără dramatismul poeziei acestuia) dialogul cu divinitatea.

În volumul din 1939, *Statui – sonete și evadări din sonet*, se înscriu în seria "artelor poetice" *Omagiu sterp* și *Către poet*. Întoarcerea la poezie, presupunînd depășirea prozei existențiale are ca efect ironia: "Mă-ntorc din cînd în cînd la poezie/ Cu sufletul de proză învrăjbit.../ Și-atunci păcatul vechi e pedepsit/ Cu zîmbet de supremă ironie". Reține atenția mai ales ultimul terțet, cu o structura specifica dialogului, în care Mihai Codreanu se autodefinește, relevînd cele două aspecte ale scrisului său: căldura simțirii și răceala exprimării: " – Sonet, eu te-am iubit ca un fanatic,/ Dar n-am putut să-ți dau un alt tribut/ Decît doar stropi de gheață pe jăratic". Oricum, nici un parnasian autentic n-ar fi făcut mărturisirea: "eu te-am iubit *ca un fanatic*". Printr-un singur cuvînt, Mihai Codreanu anulează distanța dintre creator si creația sa, aparent preferînd sentimentul în locul lucidității. Dar antinomiile se armonizează ori capătă valoare egală, ca în sonetul *Către poet*. Purtînd mențiunea "mie însumi", dar adresîndu-se prin el tuturor creatorilor de frumos, autorul îndeamnă la cunoașterea deplină a vieții: de la concretul cotidian, la abstracția cugetării. Întrebările retorice se aglomerează în catrenul al doilea: "Știi tu să pui în creator cuvînt/ Esență de trăită cugetare?/ Știi tu ca să nu știi e lucru mare?/ Poți tu să știi ce-s toate cîte sînt?"

Finalul ilustreaza din nou ideea necesității cunoașterii complete, pentru a dovedi ca "Poezia nu-i minciună".

Din ultimul volum antum (*Sonete,* 1957) nu mai puțin de cinci poezii conțin idei despre artă și artist: *Către sonet, Sonetul cîntă,* dedicat "memoriei lui G. Ibrăileanu", *Melancolie, Cum se călește fierul* și *Unui critic*. Dintre acestea, *Către sonet* ocupă o poziție privilegiată, nu numai pentru că deschide volumul, ci și pentru continuarea acelui dialog a cărui ultimă replică fusese *Omagiu sterp.* Mihai Codreanu își imaginează sonetul în ipostaze variate (*prieten, dușman* etc.), în funcție de unghiul percepției: "Prieten, tu?... Cum poți să-mi fii, sonet,/ Cînd nopți întregi tu somnul mi-ai furat/ Și ani întregi cu tine m-am luptat,/ Ca să-ți străpung metalicul corset...". "Avîntul de poet" trebuie cenzurat fără milă – constată nu fără tristețe autorul octogenar – și filtrat cu grijă, pentru a putea fi acceptat și închis în acest "templu" care este sonetul. Se observă aici acea impersonalitate specifica lui Leconte de Lisle și Hérédia, care se traduce în versul lor impecabil tăiat, dar rece. Refuzul sentimentului este însă un reproș pe care Mihai Codreanu și-l face mereu, deși *știe* că trebuie să se supună unor canoane, dacă vrea să se numere printre slujitorii fideli ai sonetului: "Sub vraja ta, avîntul de poet/ Cu ce cruzime mi l-am torturat./ Ca să-l filtrez senin și cumpătat/ Și să-l închid în templul tau de-ascet". Dacă în final el este definit "provocator trufaș" – frumoasă aluzie la continuarea luptei cu expresia poetică și cu timpul – în primul terțet i se aduce un vibrant omagiu: "Ca la banchetul marei poezii/ Să-ți dai tributul tău de armonii,/ Frumosului tu sclav m-ai dăruit".

Sonetul cîntă se numară printre puținele poezii ale lui Mihai Codreanu în care expresia urmează fluxul efuziunii lirice. Că sonetul acesta constituie un caz aparte ne-o dovedește reluarea primului vers în finalul poeziei – e drept, într-o redactare ușor modificată – specifică mai degrabă rondelului decît sonetului. Dacă în primul catren apare ideea că umbra morților este atotputernică: "Da, morții au putere: Umbra lor/ Prin nevăzut magnetică plutește/ Și cu fluidul ei îmi stăpînește/ Al sufletului nebulos fior", aceasta este reluată în final: "Și-n armonia marilor mistere/ Din care universul e țesut,/ Sonetul cîntă: Morții au putere..."

În *Melancolie* nu sonetul este definit, ci însuși poetul devine obiect de studiu: "Eu stiu că din nimic mi-am smuls esența/ Și-am întrupat-o-n fulgi de poezii;/ Am stors din armonie armonii.../

Şi-aşa-n absent mi-am încrustat prezenţa". Ca şi la Arghezi într-un *Psalm*, divinitatea şi poetul sînt totuna: "În insul meu mocneşte Providenţa". Poeziile sînt "fantasmagorii" – (termen ce apărea şi în sonetul *Peccavi...*) – menite să-i tălmăcească "ei însăşi existenţa". Artistul este de fapt un întreg univers, care are conştiinţa unei vieţi anterioare: "Sînt Universul într-un strop închis/ Şi fantomatic îmi strecor prin vis/ Iluzia c-aş fi o rentrupare..."

Cum se căleşte fierul este o "ars poetica" în care banalul – ca trăsătură esenţială a concretului – este exclus din sonet: "Ca pătimaş culegător de vise,/ Am cultivat abstractul în sonet,/ Fiindu-mi silă de banal concret/ Ce zilnic paşurile mi-otrăvise". Pe linie parnasiană, sonetul este un "templu" numai pentru iniţiaţi ("cu porţi închise" pentru ceilalţi), închinat frumosului neperisabil: "Şi-aşa în templul meu cu porţi închise/ Frumosului i-am închinat discret/ Şi-nfiorarea caldă de poet,/ Şi arta rece care-o stăpînise". "Turnul de fildeş" devine acum "templu", pe altarul căruia poetul-sacerdot oficiază în numele *artei pentru artă*. Apare din nou ideea că sentimentul este cenzurat de raţiune: "Cu mintea sufletul mi l-am călit/ Cum se căleşte fierul înroşit"; în schimb, poziţia poetului faţă de raportul dintre artă şi suferinţă este alta. Dacă în volumul *Statui* Mihai Codreanu considera că suferinţa poate genera poezie, acum el îi neagă orice rol poetic: "Numai aşa am izbutit să-nfrîng/ Vulgara lacrimei exuberanţă,/ Cînd suferinţa mă făcea să plîng".

Sonetul *Unui critic* încheie seria poeziilor despre artă şi artist. "Fişa" pe care o conţine primul catren, semnificativă pentru că rezumă un destin poetic, este menită să-l edifice mai ales pe critic: "Nu ţiu de nici o şcoală literară;/ Nici nu imit, nici n-am imitatori./ Stau singuratic printre visători,/ Păstrîndu-mi strict ţinuta solitară". Dacă înţelegerea poeziei este absolut personală, Mihai Codreanu îşi avertizează criticii şi cititorii deopotrivă, că cel puţin un merit trebuie să i se recunoască: lupta cu expresia, în încercarea de-a o înnobila: "De-i poezie-n parcul meu, nu ştiu;/ Am vrut atît: Să-mi fie verbul viu/ Şi să-l înalţ în limpede-atmosferă". Ultimul terţet se referă la raportul poet-critic, afirmîndu-se că munca artistului este infinit mai grea decît a exegetului: "Cît despre critic, zică tot ce-o vrea.../ Cînd eu cioplesc granit în carieră,/ El bate-n toba lui cu truda mea".

Un *Sonet care surîde*, scris în 1942, cu ocazia unui concurs organizat de revista *Gluma*, nu este inclus în volum, deşi constituie o

veritabilă "ars poetica". Din *rimele date* – unele cuvinte sfidînd, parcă, adevărata poezie – Mihai Codreanu reușește să facă versuri de o reală frumusețe, convertind în artă ceea ce părea apoetic. Pentru că e greu de imaginat că un poet care cultivă îndelung expresia va întîrzia – fie și o clipa – asupra unor rime ca *brișcă, pișcă, pilă* sau *zoaie. Sonet care surîde* constituie dovada măiestriei poetice la care a ajuns Mihai Codreanu, fiind totodată un elogiu adus acestei forme fixe de poezie: "Ești încarcat electric ca o pilă/ Și te descarci ca roditoarea ploaie,/ De-ți pui pe vers olimpica sedilă...// De-aceea gluma seacă nu te-ndoaie/ Și iertător surîzi ca o zambilă,/ Cînd vor nătîngii să te-arunce-n zoaie!"

În antologia din 1968 mai figurează, în secțiunea *Din periodice*, încă două sonete care se încadrează în tema amintită: *Muzei mele literare* și *În zadar*. În primul, "omorîtoarea" de odinioară este privită cu nespusă tandrețe și recunoștință: "Preascumpă Muză, anii m-au trudit/ Și totuși mai tresar pornind spre tine,/ Că tu-mi ești soarele ce prin ruine/ Își mai strecoara raze-n asfințit", iar în cel de al doilea – rămas nefinisat[6] – "poetul grădinar" cultivă "flori de gînduri" al căror miros poate fi apreciat de cunoscători, sau poate trece neobservat: "Cuvintele sînt flori de gînduri,/ Le simți aroma printre rînduri,/ De știi s-o miroși, cititor.// De nu, rămîn ca flori uscate,/ *Ce și-au pierdut parfumul*/ Și printre file dorm uitate".

Postuma *Sonet alb*, conținînd ecouri ibseniene, încheie seria acestor "ars poetica". Asemeni pastorului Brand, partizanul *poeziei pure* trebuie să urce pe culmi înghețate, dar abia cînd desprinderea de terestru este deplină, el poate contempla tabloul caracterizat prin "calm" și "măsură" – adevărată panoramă parnasiană: "E ger pe culmi de poezie pură/ Și-nghează lacrima. Nici un avînt./ Totală dezlegare de pămînt./ Tăcere. Contemplare. Calm. Măsură". Totuși, această atmosferă unică "te fură". Și deodată, în mijlocul tabloului cu contur de gheață, intervin acordurile poeziei simboliste care a cultivat, de la Baudelaire încoace, sensul poetic al sinesteziilor: "Cuvîntul se dezbracă de cuvînt,/ *Pulverizînd parfum, culoare, cînt*,/ Cu rece nepăsare din natură". Cu acest prilej trebuie remarcat că Mihai Codreanu își însușește cu ușurință teme, procedee, tipare ritmice etc. ale altor poeți (Hérédia, Eminescu, Baudelaire, Arghezi), care pot fi depistate cu ușurință în opera acestui poet livresc. Dar el *nu imită* – în sensul obișnuit al termenului. Aceste bunuri sînt ale poeziei – "patria" sa – și el le recunoaște valoarea folosindu-le;

fiindcă Mihai Codreanu este un poet "îndrăgostit de idei"[7], un creator pentru care "ideea are un prestigiu deosebit, uneori exagerat".[8] De aici și dificultățile încadrării lui definitive, criticii numindu-l cînd "parnasian", cînd "simbolist".[9] Terțetele dezvoltă ideea ca Frumosul, "ireal și enigmatic", coboară din tronul lui[10] pentru a se arăta poetului în "hlamidă de sonet": "Acolo, sus, încremenit în vis,/ Frumosul, ca un zeu în sine-nchis,/ Tronează ireal și enigmatic.// Dar se coboară tainic spre poet,/ Cu pasul cadențat și fantomatic/ În alba lui hlamidă de sonet".

Acest dialog cu sonetul, unic în poezia noastră, a durat mai bine de patru decenii, soldîndu-se cu rezultate remarcabile în pagini de aleasă ținută artistică. Optînd pentru sonet ca formă de exprimare, Mihai Codreanu a vrut să întrupeze – ca Eminescu mai înainte – visul său de perfecțiune, într-o operă armonioasă și calmă.

În fond, autorul *Statuilor* n-a fost un autentic parnasian, ci s-a întîlnit cu aceștia în cultul pentru Artă și Frumos, – pe care le-a iubit, după cum singur mărturisește, "ca un fanatic", pînă la sfîrșit.

b) Timp liric și timp cronologic în sonete

Cînd Mihai Codreanu se referă la propria ființă biologică, timpul liric urmează îndeaproape, în sonetele sale, timpul cronologic. Lirica erotică, preponderentă în primele volume, probează acest lucru. Tineretea este vîrsta unor frumoase împliniri existențiale – tocmai pentru că se află sub semnul lui Eros – și chiar dacă viața își face din plin simțite asperitățile, "visul ne ajută mai lesne-a o trăi". Constatarea aceasta, desprinsă din sonetul *Pe-albumul unei fecioare*, este de fapt reluarea ideii eminesciene care pune semnul egalității între "viață" și "durere".

Dacă ne referim la volumele sale de început: *Diafane* și *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)* o facem doar pentru a menționa că sonetele sale erotice (*Beția vechilor amanți. Tot una...* sau *Licăriri*) conțin evidente influențe baudelairiene și eminesciene, precum și procedee de împrumut. Este explicabilă, de aceea, intenția poetului

însuşi de a considera volumul *Statui*, în care poeziei erotice îi este consacrat ciclul *Eternul cîntec*, adevăratul său debut.

Titlul sugerează reluarea unei teme vechi – dar autorul atrage atenţia de la început asupra naturii lirismului său, într-un vers devenit antologic: "Lirismul meu e stăpînit şi rece". Prin urmare, Mihai Codreanu concepe o poezie în care sentimentul este subordonat raţiunii, efuziunile lirice fiind mult estompate. Totuşi, în acest *Poem liric* cu care se deschide ciclul, al doilea terţet aminteşte de tonul galant al primelor sonete italiene de dragoste: "Iar de-aţi trecut... cu fruntea abătută,/ Într-un sonet umil îngenunchiază/ Şi urma *voastră*, doamnă, v-o sărută". Schimbarea persoanei gramaticale echivalează de fapt cu trecerea de la convenţional la autentic, de la mimarea sentimentului erotic la trăirea lui intensă. "Călăreţul" (care dă şi titlul sonetului) este *dorul* zburînd spre iubită: "E dorul meu pe sufletu-mi călare,/ Fugind spre *tine*-n zbor de rîndunică". Între această atitudine dinamică şi rememorarea ei afectivă (*Strigoiul*, din ultimul volum antum) se desfăşoară gama variată a trăirilor generate de sentimentul erotic. De observat că în *Strigoiul*, inclus într-un volum din care lipsesc poeziile cu tematică erotică, singura, adevărata iubită a poetului se dovedeşte a fi *Muza*. Octogenarul Mihai Codreanu priveşte acum în urmă, dar nu pentru a-şi imagina *zborul de rîndunică* al *dorului* său, ci plimbările *la braţul Muzei*, caracterizate prin alt ritm, mai apropiat de vîrsta senectuţii decît de atitudinea romantică invocată: "Socola şi Galata, Nicolina,/ Copou şi Sărărie, Păcurar,/ Ani mulţi, cu pas lunatic de hoinar,/ La braţul Muzei le-am umblat grădina".

Într-o primă fază, adolescentină, poetul slăveşte "Frumosul cel etern", preferînd contingentului imanentul: "Eu nu cutez să te iubesc, femeie" (*Unei femei*). Ciclul *Eternul cîntec* din volumul *Statui* cuprinde şi alte sonete în care puritatea sentimentului, specifică mai ales unei anumite vîrste este expresia unui *timp liric* inconfundabil. În *...Că nu mai rîd*, antiteza romantică din catrenul al doilea aminteşte de Eminescu: "Tu ca un înger mi-ai ieşit în cale/ (...)/ Eu ca un demon vin din lumi rebele", după cum atitudinea de frondă este de sorginte baudelairiană. Dar *libertatea* sentimentului se concretizează aici în alegerea unor comparaţii şi personificări de o mare gingăşie: "Ca nimfele tu străluceşti de graţii/ Şi-n jurul tău fac fluturii ovaţii,/ Aşa te potriveşti cu trandafirii".

Nu cenzurarea sentimentului de dragoste – care poate merge pînă la adorare – ci a elanului erotic se impune. Tot acestui moment al

timpului liric îi aparține și *Mi-aș pierde paradisul...*, în care comparațiile din primul catren vădesc o simetrie bine studiată: "Privirea ta e trandafir în floare.../ Și fruntea, crin... și zîmbetele, miere.../ Și trupul, val... și mersul, adiere.../ Și glasul, cîntec de privighetoare!"

În *Cîntecul deșertăciunii*, poeziile cu temă erotică nu sînt grupate doar într-un singur ciclu, ci răspîndite în întregul volum. Nota particulară a ciclului *Decepțiuni sonore* este dată de insolitul viziunii asupra iubirii. În *Crinul unui sceptic, Sonetul unui cinic, Evadatul, Beția amantului părăsit* și *Don Juan* erosul este privit cu ochii celui care urăște, disprețuiește sau rămîne indiferent în fața acestui sentiment. Timpul liric reflectă acum o experiență existențială destul de bogată, adorarea juvenilă fiind înlocuită cu un scepticism din care nu lipsește ironia. Ochii poetului știu să surprindă, sub masca inocenței, lupta cu pornirile pătimașe: "Fecioară palidă, cu-adevărat/ Că zîmbetele tale inocente/ Nu-s sucul patimelor violente/ Ce-n firea ta se luptă-nverșunat?" (*Crinul unui sceptic*). Iar în *Sonetul unui cinic* etalarea viciilor este făcută cu ostentație, în manieră baudelairiană, chiar din primul catren: "Am toate viciile, Doamna mea:/ Beau vin, fumez, joc cărți, iubesc femeia;/ Disprețuiesc lumina, – și de-aceea/ Deschid în noapte ochi de cucuvea". Despărțirea este văzută ca o eliberare din "temnița iubirii". Cîtă deosebire între versul: "Și urma voastră, doamnă, v-o sărută" din *Poem liric* și acest terțet din *Evadatul*: "Am evadat din temnița iubirii.../ Și liber azi în libertatea firii,/ Îmi scutur lanțul de la glezne smult!" Celor două momente ale "timpului erotic" le corespund momente diferite ale timpului liric. De la scepticism se ajunge cu ușurință la negarea sentimentului însuși, altădată luminos și pur. Ca urmare, sacralizarea iubirii este înlocuită cu tabloul cenușiu al sentimentului degradat: "Mi-e astăzi sufletul amar ca fierea/ Și versul meu e-aproape trivial;/ Iar tot avîntul meu sentimental/ Mi l-a-năcrit și vinul și muierea" (*Beția amantului părăsit*). Reversul iubirii unice – care poate fi și rai și iad totodată – este dispersarea elanului erotic în iubiri efemere. *Timpul cronologic* necesar acestor experiențe erotice se măsoară în luni și ani. *Timpul liric* înseamnă aici o comprimare a duratei, rezultînd un prezent continuu: "Dar vrednică de-un dor nemărginit/ Cum n-am găsit nici una dintre ele,/ Mi-am rupt tot sufletul în bucățele/ Și tuturora mi l-am împărțit" (*Don Juan*).

Uneori, *timpul liric* trimite destul de exact la *timpul cronologic*. Astfel, în sonetul *Violete*, gestul iubitei de a *tortura* micul buchet de

flori capătă în viziunea bărbatului matur, cu înclinații filosofice, o interpretare la care nu s-ar fi gîndit un adolescent îndrăgostit: "Un altul poate s-ar fi întristat/ Văzînd cruzimea asta dureroasă;/ Eu scot o-nvățătură mai frumoasă/ Din gestul ei cel crunt de-adevărat". Deoarece "Oricum se vestejea murind cu-ncetul", este preferabilă o moarte fulgerătoare, unei lungi și triste agonii.

Cînd *timpul cronologic* nu concordă cu *timpul liric* – și ca urmare a imaginii oarecum neașteptate pe care ne-o oferă poetul – atunci rezultatele sînt incerte. Eminescu propunea, în sonetul *Afară-i toamnă*, tabloul iubitei "visînd" în fața focului din cămin: "Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri./ N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;/ Dar și mai bine-i, cînd afara-i zloată,/ Să stai visînd la foc, de somn să picuri". Reveria era înlesnită, la Eminescu, de singurătatea deplină. Dar cînd îndrăgostiții se țin de mînă în fața căminului cald, ca în sonetul lui Mihai Codreanu *În toamnă tîrzie*, reveria este mai greu posibilă, iar scena nu este nicidecum specifică unor tineri protagoniști: "Vrai tu să ne-ntîlnim disară, spune.../ Să stăm la gura sobei singurei,/ Cu mîna mea-ntr-a ta, iar ochii mei/ Din ochii tăi comori de vis s-adune?"

Cele mai multe sonete de dragoste sînt cuprinse în volumele *Statui* și *Cîntecul deșertăciunii*. Pe măsură ce Mihai Codreanu înaintează în vîrstă, interesul pentru această temă scade. În *Turnul de fildeș*, de pildă, doar ciclul *Pentru Cupidon* poate fi semnalat. Dar, din cele cinci poezii grupate sub acest titlu: *Eternul narcotic, Răzbunare, Bacanta, Romanță* și *Faust*, numai primele trei sînt sonete.

Dragostea este "eternul narcotic", făcîndu-l vulnerabil pe poet, în ciuda izolării sale programate. *Amorul* este așadar un drog cu efecte halucinatorii, comparabil cu eterul, opiul sau cocaina. Expunînd aceste constatări în catrene, autorul rezervă terțetele pentru a vorbi (cu ironie fină și duioșie totodată) despre "antidotul" administrat, precum și despre efectul obținut: "Pentru-a lupta cu-acest vulcanic spasm,/ M-am îmbrăcat în zale de sarcasm/ Și mi-am condus cu brațul sigur barca;/ Dar prins în laț de-un trandafir de mai,/ Mă clatin pe prăpăstii ca Petrarca,/ Stînd atîrnat de-un fir de păr bălai" (*Eternul narcotic*). Din moment ce dragostea este privită ca atare, înseamnă că *timpul liric* pe care-l vizează Mihai Codreanu rămîne totdeauna același, chiar dacă realitățile vieții cunosc o desfășurare mereu nouă.

Glose pe marginea iubirii se întîlnesc și în *Răzbunare*. Autorul consideră că iubirea este atotputernică, făcîndu-l adesea învins pe cel ce s-a crezut o clipă învingator prin forța armelor: "Așa pe-nvingătorul din Nemeia/ S-a razbunat un alt felin: Femeia.../ Și l-a ținut în jug pîn' l-a răpus". Totuși, iubirea este singura robie plăcută: "Dar cine-ar vrea să scape de-o robie/ Cu mult mai dragă lui și mai presus/ De orișicare altă-mpărăție?" *Timpul cronologic* este mai puțin important aici decît *timpul liric*. Motivul biblic al răzbunării prin dragoste este un argument pe care-l aduce poetul în favoarea iubirii triumfătoare. Dar totodata se observă și o anumită distanțare, care grăbește abolirea timpului cronologic în favoarea celui liric. Prin *distanțare*, Mihai Codreanu obține efecte care-l apropie de Bacovia. Astfel, cafeneaua bacoviana din *Seară tristă* a fost înlocuită, în *Bacanta* lui Mihai Codreanu, cu lupanarul. Dar "noaptea albă de nevroză" rămîne aceeași, ca și atmosfera viciată, deși prezența celor două femei are sensuri diferite. Versul bacovian "Barbar cînta femeia-aceea" contrastează aparent cu imaginea pe care ne-o oferă Mihai Codreanu: "Poemul viu ce se vindea pe bani". În datele ei fundamentale însă, realitatea rămîne aceeași: din obiect de adorație, femeia se transforma în bun de consum, care poate "luci o noapte", pentru a fi apoi uitată.

În volumul *Statui – sonete și evadări din sonet*, singura *inedită* cu temă erotică, *Schiță majoră*, nu aduce nici un element nou. Dimpotrivă, autorul împrumută stilul arghezian, dar efectele obținute sînt cu totul minore.

În volumul *Sonete* din 1957, această generoasă temă este definitiv abandonată. Altele sînt întrebările existențiale care-l preocupă acum, după cum o dovedește *Sonetul unui octogenar*. Imaginile aparținînd unui trecut ce se îndepărtează mereu, produc uimire: "... Și-acum, octogenar, privesc uimit/ Trecutul plin de fumurii vedenii". Dar printre aceste umbre de fum nu se vede nici o siluetă feminină. Persistă numai conștiința că timpul cronologic este perisabil, ca și ființa umană însăși. Prin compensație, timpul liric fixează o imagine, dîndu-i relief în eternitate. Dar ceea ce-l interesează pe Mihai Codreanu, cînd constată îndurerat: "Mi-s anii grei la glezne ca buștenii;/ De cale lungă pasul mi-i trudit" este caracterul finit al ființei umane, căreia timpul îi acordă un răgaz iluzoriu: "Mă reculeg și cumpănesc apoi/ Cum toarce vremea clipele din noi/ Și cum tot ea pe urmă le distramă".

Dacă, raportat la individ, *timpul cronologic* și *timpul liric* se pot afla într-un paralelism perfect, atunci cînd se referă la realități prezumtive, *timpul liric* se dovedește mult mai important decît cel cronologic.

În ciclul *Lumi uitate* din volumul *Statui*, miturile biblice (*În paradis, Potopul, Turnul Babel, Stîlpul de sare, Meloterapie biblică*) stau alături de semnele civilizației egiptene (*Sfinxul*) și de cultura acesteia (*Amon*), sau de motive ale mitologiei greco-latine (*Migrenă olimpică, Spre Venus, In petto, Olimpul*). Mihai Codreanu înaintează pe firul istoriei, evocînd figuri legate într-un fel sau altul de legendara Romă antică (*Suspin neronic, Atila*). Prin ultimele sonete din ciclu (*Nostalgii medievale, Vedenii*) istoria este mult adusă spre noi, pînă într-un ev mediu trubaduresc (de fapt, epoca nașterii sonetului). Timpul cronologic este astfel mult comprimat în favoarea timpului liric.

Desigur, influența parnasiană în alegerea temelor nu poate fi ignorată sau minimalizată. Totuși, Mihai Codreanu procedează altfel decît maestrul său în arta sonetului, José-Maria de Hérédia. Dacă în *Les Trophées* poetul francez își ordona poeziile în cicluri după criterii tematice bine stabilite (*La Grèce et la Sicile, Rome et les barbares, Le Moyen Âge et la Renaissance* etc.), poetul român recurge și el la *deschidere spațială*, dar *într-un singur ciclu*, ceea ce echivalează cu o *condensare temporală* uimitoare. Nu trebuie uitat nici faptul că firul narativ, specific sonetelor lui Mihai Codreanu este refuzat de parnasieni. În sfîrșit, vom menționa libera mișcare a fanteziei, care nu este legată – ca la unii parnasieni – de evocarea cu pronunțat caracter științific. Totuși, Mihai Codreanu vrea să lase impresia de *autentic*. Or, autenticul nu poate fi obținut decît prin respectarea (sau sugerarea) timpului cronologic. Astfel procedează în sonetul *Potopul*, notînd cu minuția unui cronicar dimensiunile fantastice ale diluviului: "Și s-a pornit, atuncea, groaznic, vîntul.../ Și fost-au norii trăsnetelor pradă.../ Și-a fost potop... și-a turmelor grămadă/ Sub munți de valuri și-a găsit mormîntul". Dar în *Turnul Babel* timpul cronologic este abia sugerat de sintagma "măreața ta ruină". În schimb, timpul liric îi facilitează aceste reflecții, cuprinse în terțete: "–Babelic turn, măreața ta ruină/ Născutu-s-a din setea de lumină/ Ce pururea pe om va să-l ucidă,–// Că visul tău în veci o să rîvnească/ Spre lumi de unde să se prăbușească/ Din cărămidă peste cărămidă". Același procedeu îl utilizează Mihai Codreanu și în

Meloterapie biblică – un sonet cu fir narativ evident. Timpul cronologic este sugerat chiar din primul vers, în care o propoziție simplă ("David cînta") devine punct de plecare pentru fantezia lirică. Contemporan cu Saul – și supus al acestuia – David este, remarcă autorul, un neîntrecut cîntăreț la harfă. El contribuie, prin *meloterapie*, la alungarea "din inima regală" a *demonilor* care-i macină sănătatea. În final, Mihai Codreanu nu mai pune fanteziei sale nici un obstacol: "Pe cînd David zîmbește-n colțul buzei:/ Frumosul cîntăreț, la brațul muzei,/ Se urcă-n vis spre purpura de rege".

O comparație trecut-prezent presupune raportarea unui timp cronologic la altul. În *Sfinxul*, sugerării trecutului îi este consacrată o strofă întreagă: "Și labirint și temple și palate,/ Osiris, Boul Apis, Crocodilul.../ Și Memfis, Teba, Sais, pîn' și Nilul,/ Par azi mumii în secole-ngropate". Legătura cu prezentul o face Sfinxul – care este, în primul rînd, simbolul unei civilizații dispărute. Abia în final putem vorbi de *timpul liric*, care însoțește reflecția autorului: "Că de-a pierit Egiptu-n noapte-adîncă,/ Pe urma gloriilor lui cernite,/ Eternul Sfinx și-acum surîde încă".

Mai realizate artistic decît sonetele inspirate din mitologia grecolatină (*Migrenă olimpică, Spre Venus, In petto*) sînt cele în care punctul de plecare îl constituie un fapt istoric real. Nero și Atila au existat cu adevărat, și simpla referire la aceștia, chiar în titlul poeziilor, este suficientă pentru a sugera un anumit *timp cronologic*. În *Suspin neronic* și *Atila*, realul (incendierea Romei, în anul 64 e.n., sau înfrîngerea lui Atila de către romani, în anul 451) se îmbină armonios cu imaginarul. Cu alte cuvinte, este suficientă o sugestie temporală, pentru ca ea sa fie asimilată de timpul liric al poeziei. În *Suspin neronic*, vestala fugind înspăimîntată din locuința cuprinsă de flăcări trezește admirația împăratului piroman, care ar vrea ca actul să se repete: "Dar ca s-o văd din nou așa frumoasă,/ Aprinde iar vestalei locuința..." iar în sonetul *Atila* (purtînd subtitlul "În fața Romei") soarta cuceritorului este intuită într-un final în care timpul liric devansează pe cel cronologic: "Apar, atunci, apostolii din noapte,/ Iar Petru către Pavel spune-n șoapte:/ "Vezi, calul lui Atila poticnește".

Vagi referiri la un timp cronologic (ce cuprinde, în cazul de față, mai multe secole) întîlnim în *Nostalgii medievale*. Timpul liric este aici precumpănitor, iar viața din "tainice castele fermecate", care-l inspiră, nu se poate desfășura altfel decît în prezența unor "blonde

castelane" slujite de un "paj discret", în vreme ce "Don Ruiz, bătrînul soț" rămîne veșnicul încornorat.

Dacă în *Nostalgii medievale* timpul liric permitea retrăirea unor scene de roman sentimental, în *Vedenii* prezentul și trecutul se delimitează în momente precise ale *timpului cronologic*. Deși "Castelul vechi cu turnuri feudale/ E părăsit acum de generații", el mai păstrează încă, neatinse, urmele trecutului: "Pe ziduri: arme, cadre, decorații,/ Uitate de pe vremi medievale". *Prezentul* devine timp liric pentru poetul care evocă acest castel, azi bîntuit de fantome: "Iar către parcul unde mor castanii/ Se furișează umbre: Castelanii/ Ascultă frămîntîndu-se austrul..."

Dacă în ciclul *Lumi uitate* din volumul *Statui* drumul parcurs de poet pornea de la *mitologie* pentru a sfîrși în *prezent*, în poeziile grupate sub genericul *Clipe de vis*, aparținînd volumului *Cîntecul deșertăciunii*, se procedează invers. Amintirea ușor desuetă a mediului familial (*De modă veche*) este împinsă mult înapoi, pînă pe tărîmul legendei, care evocă un ev mediu trubaduresc (*Unei violoniste*) sau o scenă erotică între o nimfă și un satir (*Voluptate*). Oricum, o asemenea condensare temporală parnasienii n-o realizau într-un singur ciclu – asemeni lui Mihai Codreanu – ci într-un întreg volum.

Pentru poezie, *timpul liric* este mai important decît cel *cronologic*, deși nu poate face totală abstracție de acesta. Ajunge însă o sugestie temporală, pentru ca el să se manifeste: "Respir atunci cu dilatate nări/ Parfum de voluptăți pe după glastre,/ Prin umbrele castelelor sihastre/ Uitate pe-ale țărmului cărări" (*Solilocul lunii*).

În *Cîntecul deșertăciunii* relația trecut-prezent este privită altfel decît în *Statui*. Aici *prezentul* declanșează timpul liric și prin el se fac referiri la trecut. Ascultînd o violonistă, poetul rememorează povestea trubadurului îndrăgostit cîndva de-o castelană "închinsă-n turnul ei de fildeș rar": "Te-ascult cîntînd cu gîndul în trecut/ Și-mi pare că suspină castelana/ De dorul trubadurului pierdut".

Ideea romantică a *vieții ca vis* capătă la modernul Mihai Codreanu o coloratură aparte. Prin dragoste – care este eternă – se realizează abolirea timpului cronologic în favoarea unui timp liric fără sfîrșit, chiar dacă succesiunea generațiilor este inevitabilă: "Cîți alții, după noi, or să mai vină,/ Chemați de primăvara cea senină,/ Să se iubească-n palidul amurg...// Și ca și-al nostru, visul lor eteric,/ Împrăștiindu-se în Demiurg,/ Va decora al vieții întuneric!..." (*Vis*).

Timpul liric, permițînd evaziunea din real și putînd aduce sub ochii noștri imagini vii ale unui trecut ce coboară pînă în mitologie, dă poetului certitudinea că arta se desfășoară pe alte coordonate, ascultînd de alte legi. Într-adevăr, numai arta se poate sustrage rigorilor timpului cronologic, impunîndu-și un destin propriu.

c) Sonetul ocazional

Pe linia lui Gheorghe Asachi și Iancu Văcărescu, Mihai Codreanu cultivă sonetul ocazional. Moartea filosofului german Friedrich Nietsche, produsă în 1900, este consemnată în anul următor, o dată cu apariția volumului *Diafane*. În sonetul *La moartea lui Nietzsche*, autorul elogiază "glasul (...) divin" cu care "vorbit-a Zarathustra". "Magul" este menit să lase în urmă "clare viziuni" prin forța argumentației sale care nu presupune "Nici dragoste, nici ură, nici umilit suspin,/ Ci-nfrîngere de sine!".

Volumul *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)* cuprinde și el un sonet ocazional, *Lui Catulle Mendès*, scris "cu prilejul unei conferințe pe care a ținut-o în Iași". Deși mărturisește că n-a scris "niciodată poeme festivale", Mihai Codreanu se simte obligat să omagieze "zeiasca strălucire și-olimpicul avînt" ce caracterizează operele poetului francez. În final apare ideea că omul și opera formează o unitate deplină: "Și ești bizar amestec de umbre și lumine,/ Ce-atrage și uimește de-a pururi, căci în tine/ E-o melodie omul... și-artistul e-un sonet".

În volumul *Statui*, Mihai Codreanu grupează în ciclul "*Medalii*" două sonete: *Statuii lui Eminescu (Neridicată încă, la un sfert de veac după moarte*) și *La moartea lui Hérédia*. Poezia eminesciană, "diadema cea mai luminoasă/ Ce neamul tău pe frunte va s-o pună" – cum spune inspirat Mihai Codreanu – va înfrunta oricum "a timpului furtună". Bronzul ar fi o recunoaștere, deși nu s-ar dovedi atît de puternic precum versul său cel "ferecat în zale". Finalul sonetului este de fapt o apoteoză a creației nepieritoare, al cărei simbol a devenit Eminescu: "El e statuia vie-a-ntregii nații/ Și marmora-i dura-va-n nesfîrșitul/ Atîtor viitoare generații!" Acest sonet din

Medalii este înrudit prin tematică și realizare cu poeziile din ciclul *Iașul* – un muzeu în aer liber, consacrat statuilor din bătrînul oraș moldav. Aici obiectul percepției poetice este surprins cu ochii pictorului impresionist. Astfel *Statuia lui Ștefan* este văzută "într-un apus de soare", motivîndu-se mai bine ultimul vers: "S-aprinde-n zări o Roșie Dumbravă"; *Statuia lui Alecsandri* este privită "într-o auroră de primăvară", iar *Statuia lui Miron Costin*, "într-un clar de lună". Ce moment al zilei sau ce anotimp ar fi ales Mihai Codreanu pentru statuia lui Eminescu, dacă aceasta ar fi existat? Răspunsul – oricare ar fi el – ni s-ar părea minor, deoarece Mihai Codreanu surprinde în poezia eminesciana decantarea suferinței unui neam întreg: "(...) geme/în plînsul tau blazonul unei steme/ Ce-ți arse sufletul, iluminînd". Aceste versuri, scrise după un sfert de veac și adresate tot *Lui Eminescu*, fac parte din "antologia de autor" din 1939. Dar – ca și în sonetul din volumul *Statui* – este urmărit aici raportul dintre creatorul de geniu și neamul din care provine: "Acum, tîrziu, cînd țara te salută,/ Suspin cu teiul de pe groapa-ți mută/ Mustrări amare pentru neamul tau".

La moartea lui Hérédia este un sonet scris în amintirea maestrului său, față de opera caruia Mihai Codreanu nutrește sentimente de pioasă admirație. Numeroasele făpturi mitologice care populează versurile poetului francez vor începe, prin artă, o nouă viață: "–Silvani, centauri, nimfe si naiade,/ Cupole vechi și mai străvechi arcade,/ Treziți-vă pierduta epopee,// Pentru-a-nălța de-acum spre nemurire/ Pe Cel ce v-a lăsat ca moștenire/ Răsunetul măreţelor *Trofee*..."

Sonetele ocazionale lipsesc din volumul *Cîntecul deșertăciunii* și *Turnul de fildeș*. Ele revin abia în volumul din 1939, *Statui – sonete și evadări din sonet*, cei omagiați fiind Eminescu și Sadoveanu. Dacă în prima parte a activității sale literare Mihai Codreanu închină sonete atît personalităților străine cît și celor românești (Nietzsche, Hérédia, Eminescu), în epoca de maturitate, precum și spre sfîrșitul vieții, el le are în vedere numai pe cele autohtone (Eminescu, Sadoveanu, Ibrăileanu).

Lui Eminescu, avînd subtitlul "la jumătate de veac după moarte", a fost discutat în contextul sonetelor din *Statui*, de care se apropie prin tematică și viziune. Lui Mihail Sadoveanu îi sînt dedicate două sonete: *Stejarul* și *Omagiu* – în care sinceritatea elogiilor exprimă, de fapt, admirația sa profundă. Fericit aleasă, comparația cu *stejarul*

dominînd peisajul și timpul are si o altă explicație: în opera sadoveniană întreaga natura *trăiește*. Evocînd-o în pagini ample, dar știind totodată să aleagă "Din clipa trecătoare, Veșnicia", Mihail Sadoveanu se face exponentul unui popor întreg: "Iar printre veacuri, nentrecut vlăstar,/ Sădindu-ți româneasca ta măsură,/ Vei crește-n neamul tău ca un stejar". În *Omagiu*, impresionant este primul catren, în care hiperbola nu este deloc gratuită: "Un uriaș cu Neamu-n spate, peste/ Vremelnicie calci învingător,/ Pentru-a-i glorifica în viitor,/ Cu scrisul tău, poetica poveste".

Volumul din 1957 cuprinde printre inedite și *Sonetul cîntă*, dedicat *memoriei lui G. Ibrăileanu*. Printre numeroasele funcții ale acestei poezii cu forma fixa, Mihai Codreanu o remarca și pe cea evocatoare. Datorită sonetului: "Sînteți aici, toți cei apuși scumpi mie,/ Voi, adorate umbre!... Toți învie/ În clipa asta plină de trecut..." De unde și concluzia: "Sonetul cîntă. Morții au putere..."

Aceste sonete ocazionale, ca și cele din ciclul *Iașul*, cu care se înrudesc prin tematica și atmosferă, dau liricii lui Mihai Codreanu o notă inconfundabilă în peisajul poeziei românești.

d) Sonetele "lumii ca spectacol"

Nu se putea ca Mihai Codreanu, profesor de dicție la *Conservatorul* ieșean, precum si director al *Teatrului Național* din localitate, să nu fi împrumutat sonetului ceva din specificul artei dramatice, fie că ne referim la viziunea "lumii ca teatru" sau la evocarea unor personaje, fie că avem în vedere numai utilizarea unor termeni luați din vocabularul slujitorilor scenei. Poet de formație livrescă, traducătorul lui *Cyrano de Bergerac* atribuie sonetului și capacitatea de a defini succint o lume paradoxală, – ca în acel subtil *Rigoletto* din volumul *Statui*. Ideea *lumii ca teatru*, care aparea și în *Glossa* lui Eminescu, este reluata aici într-una din variantele ei posibile: lumea este "baraca unei proaste glume" de bîlci: "Nu-i, Sire, tragedie, nu-i nici dramă,/ Nici comedie nu-i, – povestea "lume";/ Ci e baraca unei proaste glume:/ Așa ceva... ca-n bîlci o panoramă". În această atmosferă zgomotoasa și veselă – propice mișcarii în cerc a "Deșertăciunii", diferențele dintre regi si bufoni se șterg sau numai

se estompează: "Purtînd ciudata haină de paradă,/ Trec regii cu bufonii în grămadă".

Frecventarea lumii teatrale face posibilă o reinterpretare a miturilor arhicunoscute, asupra cărora Mihai Codreanu proiectează neașteptate lumini, pentru a le afla o semnificație nouă. Contrastul trecut-prezent are ca scop reliefarea unui raport tîrziu sesizat între *sentiment* și *rațiune*, dar altfel decît în numeroasele sale *arte poetice*: "Cînd anii ne-mpresoară", ne dăm seama că *Pajul Cupidon*, cu săgeata lui, n-a făcut altceva decît să modifice optica îndrăgostiților de odinioară, ajunși acum în pragul senectuții: "Dar gravele trecutului romanțe,/ Topite-acum în ușurele stanțe,/ În chip glumeț ne farmeca timpanul...// Și-atunci, zîmbind, ne dăm mai bine samă/ Că pajul Cupidon, tragedianul,/ E un banal actor de melodramă".

Ca și sonetele deja menționate, *Scrisoare postumă* aparține tot ciclului *Din armoniile durerii*. "Găsită la un sinucis", *scrisoarea* aceasta este o definiție a vieții făcută pe un ton voit vesel, care capătă abia în final adevăratele grave acorduri. Viața este cînd "sărbătoare plină/ De cîntece, de jocuri, veselie", cînd "E un bal; e o petrecere deplină;/ Alai de zgomotoasă frenezie", sau "E un banchet superb; e o beție/ Cu vin gustos, în spumă cristalină". Ca și în alte sonete ale acestui poet, ultimul terțet echivalează cu răsturnarea opticii: "Frumos, vîrtejul vieții – dar te-apasă.../ Și doritor atunci de-a morții tihnă,/ Te furișezi din bal și pleci acasă".

Din volumul *Cîntecul deșertăciunii* se cuvine menționat sonetul *Hamlet*, integrat ciclului *Acorduri triste*.

Ca și în *Scrisoare postumă*, schimbarea bruscă a fluxului ideatic, echivalînd (în cazul actorilor) cu trecerea la un alt registru interpretativ, se dovedește oportună și inspirată. Sonetele lui Mihai Codreanu, scrise sub formă de monolog, dar lăsînd nu o dată impresia unui dialog imaginar, permit aceste nuanțări ale tonului, cu efecte remarcabile, mai ales atunci cînd "personajul" vizat aparține unei piese celebre. Adresîndu-se lui Hamlet, tonul este cînd curtenitor: ("Salut, amabil prinț îndoliat"), cînd insinuant: ("Ascultă: Miezul nopții a sunat, / Iar umbra părintească și regală/ Vorbește c-a fost victimă fatală/ Într-un incestuos asasinat"), pentru a deveni, în terțete, un amestec de ironie și sarcasm: "Ci du-te la Ofelia și spune-i/ Că viața-i legea crimei și-a minciunei/ Și lumea e-un imperiu de noroi;// Iar cu ingenioasa ta finețe,/ Ucide-l pe Polonius, – și-apoi/ La sînul mamei tale plîngi, alteța".

Dacă cităm sonetul *Autobiografie postumă* din ciclul *Aqua forte*, o facem numai pentru ultimul vers, care conține un termen din bogatul vocabular teatral, desemnînd aici un articol din pestrița recuzită scenică: "Iar semn particular, – purtam *perucă*".

În *Turnul de fildeș* sonetele inspirate din lumea rampei sau avînd numai unele tangențe cu aria largă a fenomenului dramatic în multiplele lui aspecte (viziune, personaje, procedee etc.) sînt răspîndite în trei cicluri: *Game variate*, *Studii de sonete* și *Lira neagră*.

În sonetul *Actorul*, din primul ciclu menționat, este reluată ideea *lumii ca teatru*, avînd unele similitudini cu poezia *Rigoletto* din volumul *Statui*. Aici însa este precizat mai cu seamă raportul dintre *actor* și *personaj*, care nu presupune (cum s-ar crede) identificarea cu lumea ficțiunii, ci îndepărtarea de ea, într-o "distanțare" brechtiană *avant la lettre*: "În mine plînge rîsul omenesc/ Și rîde lacrima, pe cînd cu voace/ Zadarnică de goale poloboace/ *Străine patime maimuțăresc*". Ideea "distanțării" apare cu pregnanță în terțetul final, fiind însă dublată și de un pronunțat dezgust existențial: "Iar dezgustat de-atîtea măști de vise/ De-mi pierd în alții eul uneori,/ Cînd ies din scenă, scuip între culise".

Cu puține excepții, sonetele la care ne referim evocă mai degrabă o lume de iarmaroc sau de bîlci, strident colorată și gălăgioasă, decît lumea scenei propriu-zise. Explicația trebuie căutată în doza (apreciabilă) de sarcasm ce însoțește de obicei ironia lui Mihai Codreanu. Astfel, în sonetul *Paiațul*, făcînd parte, ca și *Actorul*, din ciclul *Game variate*, comparația este luată din lumea pestriță a bîlciurilor sau iarmaroacelor tradiționale. "Subconștientul" poetic este un "naiv paiaț", – dar imaginea creionată nu lasă nici un dubiu asupra intențiilor autorului: "Naivului paiaț i-am pus în nas/ Verigă de oțel, și pas cu pas/ Îl port prin poezie și prin proză...// ... Și-așa făcîndu-mi sclav stăpînul meu,/ Sărbătoresc dualitatea roză/ Ce-ncheagă-n noi unicul nostru eu".

Sonetul *La teatru* din ciclul *Studii de sonete* este inspirat, ca și *Hamlet*, dintr-o piesă shakespeariană. Mihai Codreanu evocă celebra scenă a întîlnirii dintre Romeo și Julieta, cînd aceștia își mărturisesc dragostea. Între actori și spectatori, poezia neîntrecută a replicilor shakespeariene acționează ca un liant sufletesc, determinînd acea comuniune rîvnită de orice autor dramatic: "E Romeo-n noapte sprintenul erou,/ Iar Julieta-i zvelta eroină./ Pe scenă Cupidon încet suspină/ Și vibrează-n sală un suav ecou". Dar, referindu-ne la acest

sonet, trebuie să menționăm că Mihai Codreanu mizează pe cunoștințele cititorilor săi în domeniul literaturii dramatice sau al spectacolului scenic. Fiindcă el nu reinterpretează scena pentru a-i găsi acestui simbol o dimensiune nouă, ci exersează un "studiu de sonet", avînd o structura cu totul particulară. El îmbină aici ritmul trohaic cu cel iambic, rimele fiind cînd oxitone, cînd paroxitone.

Un alt personaj shakespearian îi inspiră sonetul *Digestia lui Yorick*, din ciclul *Lira neagră.* Dar și de această dată ironia lui Mihai Codreanu iese în evidența. Bufonul regal pleacă de la constatarea: "...Și regi sînt de carton, – cu-atît mai bine./ Iar eu... eu sînt spiritual bufon", pentru a ajunge la concluzia: "De-aceea-nghit toți regii de carton/ Și-i digerez apoi în glume fine". Procedeul antanaclazei[11] (care presupune folosirea aceluiași cuvînt cu sensuri diferite) este utilizat cu bune rezultate în terțetul final, care constituie numai aparent o concluzie lirica paradoxală: "Și-mi spun, căscînd, sătul de bunătăți,/ Că toate majestățile sînt fleacuri/ Și multe dintre fleacuri majestăți".

Dacă sonetul *Autobiografie postumă* era citat numai pentru ultimul endecasilab, *Metamorfoză* reține atenția mai ales prin versul de început: "*Mă văd un act de farsă...* și trăiesc". Aici, ironia cedează locul accentelor grave care însoțesc totdeauna meditațiile sale existențiale, cînd masca actoricească se dovedește incomodă sau inutilă.

Volumele din 1939 și 1957 nu cuprind poezii care să ilustreze această temă. "Spectacolul vieții" presupune o continuă mișcare – chiar dacă ea se produce în cerc – și nicidecum absența acesteia, ca în multe piese de teatru... Și totuși, pe linia poeziei romantice, dar într-o viziune foarte moderna, Mihai Codreanu conchide că visul și realitatea – (ca într-o ideală operă dramatică) – pot fi separate cu greu, viața individului presupunînd fuziunea acestora. O mărturisește în sonetul *Melancolie* din ultimul său volum, deși versurile au ceva criptic: "Și-așa-n absent mi-am încrustat prezența..."

e) Influența parnasiană și simbolistă

Sonetul *Unui critic*, apărut în volumul din 1957, este revelator în privința rememorării drumului poetic parcurs, dar și a perspectivelor

intuite de Mihai Codreanu: "Nu țiu de nici o școală literară;/ Nici nu imit, nici n-am imitatori./ Stau singuratic printre visători,/ Păstrîndu-mi strict ținuta solitară". Această "explicație" era într-un fel necesară, deoarece în legatură cu poezia sa au fost menționate, de-a lungul vremii, numeroase nume celebre, în special de poeți francezi, dar și de alte origini.

Dacă G. Ibrăileanu considera că autorul *Statuilor* "e un sculptor, un parnasian"[12], aceeași încadrare largă fiind preferată și de E. Lovinescu[13], criticii ulteriori au încercat să caute modele. Astfel, N. Iorga afirmă că poezia lui Mihai Codreanu e "hrănită din Hérédia"[14] – opinie respinsă de G. Călinescu în *Istoria...* sa: "Nimic din arta de smălțuitor a lui Hérédia ori din melancolia lui Petrarca nu se găsește în această manufactura în serie, abstractă și incoloră"[15].

În legătură cu arta de sonetist a lui Mihai Codreanu, referiri la școala parnasiană (în general), precum și la unii reprezentanți ai acesteia (în particular), n-au încetat nici o clipă. Ladislau Gáldi, menționînd numele lui Mihai Codreanu, vorbește despre "un aspect particular al parnasianismului românesc"[16], iar Ion Rotaru îl definește drept "un clasic prin structură și un neoparnasian ivit printre literații moldoveni din prima jumătate a secolului".[17] Prefațînd ediția din 1968 a *Scrierilor* lui Mihai Codreanu, Const. Ciopraga lărgește seria poeților care i-au oferit modele: "Între modelele urmate de el sînt autori de sonete din epoci și literaturi diferite: Petrarca, Shakespeare, Eminescu, Hérédia"[18]. Au mai fost pronunțate și alte nume. Al. Husar, de pildă, constată că influențe paralele vin din mai multe direcții: "Mai aproape de Baudelaire, pe acest plan (al cultivării paradoxului, n.n.) sau de Sully-Prudhomme, Th. Gautier și Hérédia, prin valențele lui spirituale, Mihai Codreanu este un parnasian, un descriptiv de tip conjectural".[19] Dar numele lui Baudelaire fusese menționat și de Ladislau Gáldi, în 1964, într-un amplu studiu consacrat sonetului eminescian. "La un sonetist așa de talentat ca Mihai Codreanu, afirmă exegetul, tipul amintit (schema rimică a terțetelor: ccd/ede, n.n.) se va generaliza mai tîrziu sub influența vădită a lui Baudelaire".[20]

Muzicalitatea versurilor lui Mihai Codreanu, mai cu seamă, îndreaptă atenția criticilor actuali mai degrabă spre lirica simbolistă decît spre cea parnasiană. În acest sens comparația pe care o face Al. Piru este edificatoare: "M. Codreanu era un poet constrîns să valorifice în poezie, ca simboliștii, virtuțile muzicale ale versului".[21] În

schimb, Al. Husar afirmă tranșant: "Parnasian în sensul ținutei impasibile, ca sursă a satisfacției estetice, poetul e în fond un simbolist".[22]

Dacă la șirul numelor străine puse în legătură cu posibilele influențe adăugăm și numele poeților autohtoni M. Eminescu și Tudor Arghezi, vom observa că numărul se dovedește impresionant. Poet de incontestabilă factură livrescă, Mihai Codreanu a ținut totuși să se distanțeze de modele, deși nu într-un chip atît de evident ca alți poeți. Greutatea provine, în primul rînd, din alegerea sonetului ca formă de exprimare, știut fiind că în structura lui posibilitățile de inovare sînt minime. "Dacă sonetul n-ar fi existat, Mihai Codreanu l-ar fi inventat ca să se poată exprima"[23] – scria inspirat Al. Philippide într-un articol din 1932. Dar sonetul exista de mai multe secole, iar poetul român nu putea să nu fie receptiv la această tradiție ilustră. Apartenența lui declarată la poezia de concepție, "dăltuită" asemeni liricii parnasiene: ("Statui aș vrea sonetele-i să fie,/ Că nu le-a scris cu pana pe hîrtie,/ Ci le-a sculptat în marmoră cu dalta"), dar și sesizarea nuanțelor și sonurilor pe linie simbolistă: ("Ascultă glasul frunzelor de-arama...") fac posibile numeroase trimiteri, care nu limpezesc lucrurile, ci mai mult le complică. Este necesar, de aceea, să vedem care sînt atributele poeziei parnasiene și care este poziția lui Mihai Codreanu față de ele.

Retrăgîndu-se în propriul *eu* ca într-un "turn de fildeș", poeții parnasieni refuză orice efuziune lirică de tip romantic, preferînd sentimentului personal o lirică de inspirație intelectuală. "Nu cere poeziei sentimentalism" – spunea Théophile Gautier, considerat primul poet parnasian. Și adăuga: "Cuvinte strălucitoare, cuvinte luminoase, cu un ritm și o muzică – iată poezia"[24]. *Arta pentru artă*, inițiată de Gautier, devine port-drapelul *școlii parnasiene*, care grupează în rîndurile ei poeți animați, în primul rînd, de cultul pentru frumos. Leconte de Lisle, șeful recunoscut al primei generații parnasiene, preconizează o poezie impersonală, dar impecabilă din punct de vedere formal. În volumele *Poèmes antiques* (1852) și *Poèmes barbares* (1862), el evocă istoria recurgînd la reconstituiri fidele, întrucît, în concepția sa, "arta și știința trebuie să tindă a se uni"[25]. Dacă specifică lui Théodore de Banville, autorul unui *Petit Traité de poésie française* (1872) îi este cizelarea versurilor, într-o poezie rece, marmoreană, în care nu-și află locul nici o vibrație sufletească, în schimb, Sully Prudhomme "reprezintă forma interiorizată, gravă,

meditativă a parnasianismului"[26]. Sonetul este reînviat de José-Maria de Hérédia, al cărui volum din 1893, *Les Trophées*, cuprinde nu mai puțin de 118 poezii cu forma fixă. Evocînd unele civilizații trecute, el conferă sonetului virtuți plastice incontestabile. Dar, dacă poeziile acestuia sînt modele de artă descriptivă, nu este mai puțin adevărat că el refuză anecdoticul și retorismul.

Dacă parnasienii erau adversari declarați ai confesiunii în lirică, Mihai Codreanu nu le împărtășește întrutotul convingerile. Sonetul său erotic, mai ales, stă adesea sub semnul efuziunii lirice, îndepărtînd sau chiar desființînd cenzura cerută de luciditate. Chiar în ciclurile sale de factură parnasiană: *Lumi uitate* și *Din cartea vremii* (din *Statui* și, respectiv, *Cîntecul deșertăciunii*), Mihai Codreanu este departe de poezia "stiințifică" a unui Leconte de Lisle. În locul unei documentări riguroase, el preferă – atunci cînd își alege temele din mitologie și antichitate – să împrumute motive și idei, cărora le dă o interpretare originală. Desigur, nu excludem posibilitatea apropierii lui, în această privință, de Hérédia, dar poetul român, spre deosebire de maestrul sau francez, cultivă *anecdoticul* în poezie. Dacă se întîlnește cu parnasienii în cultul pentru frumos, în interesul pentru lumi apuse, ca și în migala cu care își cizelează versurile, Mihai Codreanu mărturisește nu o dată că sub crusta rece a scrisului său clocotește lava unor sentimente pe care cu greu rațiunea le poate stăpîni.

Termenul *împrumut* nu trebuie rostit de fiecare dată cînd ne referim la poezia lui Mihai Codreanu, deoarece el capătă în concepția poetului un sens cu totul special. Ideile parnasiene fundamentale, ca și cele simboliste, de altfel, precum si procedeele utilizate de-a lungul vremii, au devenit *bunuri ale poeziei*, care pot fi împrumutate. Dar creația rezultată trebuie să poarte neapărat și pecetea originalității pentru a putea pătrunde "la banchetul marei poezii". Este ceea ce încearcă Mihai Codreanu prin *Statuile* sale, în primul rînd, iar rezultatele se dovedesc, nu o dată, remarcabile.

Lumi uitate, cuprinzînd un număr de 16 poezii este, prin temele și motivele de inspirație, ciclul în care se observă cu ușurință influența parnasiană. Dar miturile biblice (*Potopul*, *În paradis*, *Turnul Babel*) sînt reinterpretate, fantezia lui Mihai Codreanu găsind de fiecare dată elemente noi. Potopul biblic, de pildă, a fost trimis atunci "Cînd Dumnezeu n-a mai putut să vadă/ Păcatele ce-ntunecau Pămîntul". Providența îl iartă pe Noe, pentru ca acesta s-o slăvească de-a pururi.

Relația om-Dumnezeu este pusă aici în termeni asemănători cu cei utilizați de Rilke, Blaga, într-o oarecare măsură de Arghezi însuși. Cu toate acestea, Mihai Codreanu se desparte de ei prin ironia pe care o conține finalul sonetului *Potopul*: "... haotica Putere/ De nu zvîrlea pe ceruri curcubeul,/ I-ar fi scutit urmașii de durere". În *Turnul Babel*, uimitoarea construcție este înțeleasă ca aspirație a umanității spre înălțimi, spre lumină, adică spre cunoaștere. Dar scepticismul autorului anulează de această dată ironia specifică finalului de sonet: "Ca visul tău în veci o să rîvnească/ Spre lumi de unde să se prăbușească/ Din cărămidă peste cărămidă".

Antichitatea greco-latina este, ca la parnasieni, sursă de inspirație. Dar, spre deosebire de aceștia, Mihai Codreanu cultivă anecdoticul. Realul și imaginarul pătrund cu ușurință în universul liric, formînd o unitate, – așa cum se întîmplă în poeziile *Migrenă olimpică*, *Suspin neronic* și *Atila*.

Înclinația spre meditație (și ea specifică lui Mihai Codreanu) este prezentă și în acest ciclu. Olimpul – cîndva lăcașul lui Zeus – este acum de nerecunoscut, deoarece "pe culmile-i cărunte,/ Uitarea-și lasa pacea-ntunecată". Daca *Olimpul* este o meditație despre trecerea implacabilă a timpului, *Minunea profetului*, inspirată din mitologia arabă, se vrea o țesătura lirică pentru "silabele divine": "Cînd muntele la Mahomet nu vine,/ Se duce singur Mahomet la munte!"

Dar *evocarea* și *sentimentul* nu sînt noțiuni incompatibile. Cînd în ajutorul evocării vine și sentimentul, ca în *Nostalgii medievale*, unda lirică se face mai bine simțită.

Ciclurile: *Din cartea vremii* și *Imnuri senine*, cuprinse în volumul *Cîntecul deșertăciunii*, se află de asemenea sub semnul influenței parnasiene. Primul cuprinde sonete inspirate din *Biblie (Poveste veche, Rugăciunea lui Cain, Adam către Eva)*, pe cînd poeziile celuilalt ciclu (*Sonetul unui creștin, Steaua magilor* și *Solul Golgothei*) sînt axate pe teme religioase.

Alături de influența parnasiană – evidentă mai ales în tematica unor cicluri – remarcam ecouri baudelairiene, precum și unele idei și procedee tipic simboliste. Sonetul *Rugăciunea lui Cain*, de exemplu, trebuie pus în legătura cu *Abel et Caïn* de Baudelaire. Dacă poetul francez își încheia poezia cu versurile: "Race de Caïn, au ciel monte/ Et sur la terre jette Dieu!"[27], Mihai Codreanu, deși concepe alt tip de revoltă, vizează aceeași finalitate: negarea divinității. Dacă părintele "celor cu dreptate" nu-i va accepta ofranda, el îi va aduce

altă jertfă: "Iar darul de nici azi nu-l vei primi,/ Din piept voi smulge dragostea fraternă/ Şi chiar pe Abel mîini ţi-l voi jertfi!..."

Sinesteziile simboliste, de esenţă baudelairiană, sînt menţionate direct, fără să apară ca efect al unei idei poetice: "Ştiţi voi simţi *culoarea* şi *parfumul*/ Şi *melodia* nopţilor de vară?" Dar sonetul *Poem feeric*, din care am citat, deşi începe ca poezie simbolistă, are un final de meditaţie filosofică: "În lume eşti, sau Lumea e în tine?"

Simbolism de toamnă – singurul sonet apreciat de G. Călinescu[28] – aminteşte prin strofa: "Ascultă glasul frunzelor bronzate/ Cînd asprul vînt de toamnă le frămîntă;/ E un suspin metalic ce-nspăimîntă,/ Pornit din mii de strune descordate" de cunoscutele versuri verlainiene: "Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/ Blessent mon coeur/ D'une langueur/ Monotone" din *Chanson d'automne*[29]. "Simbolismul" poetului este mai mult mimat. Din recuzita simbolistă nu lipsesc nici corbii, – dar nu ca element al decorului exterior, ci ca produs al "iernii sufleteşti" generînd un spectacol cernit: "Din iarna sufletului meu porneşte/ Un stol de corbi spre zările cernite;/ Sînt dorurile mele nemplinite". Altă dată cititorul este invitat, pe un ton baudelairian, să asculte "muzica tăcerii": "De-ai fost vreodată-n patria durerii,/ Sărmane cititor, o, scumpe frate,/ Închide ochii, şi-n singuratate, / Ascultă bine muzica tăcerii" (*Concert simfonic*).

Atît *Simbolism de toamnă*, cît şi *Concert simfonic* figurează în sumarul volumului *Statui*. Se poate spune, prin urmare, că influenţele parnasiene şi simboliste s-au exercitat simultan, încă de la început. Mai numeroase şi mai profitabile pentru lirica lui Mihai Codreanu se dovedesc însă ecourile baudelairiene, care se disting în toate volumele sale. Raportate la Baudelaire, multe creaţii ale acestui poet sînt adevărate "traduceri imaginare" – aşa cum, peste ani, avea să procedeze V. Voiculescu, mare admirator al sonetelor shakespeariene. Simbolistica florală, de pildă, care nu lipseşte din sonetele lui Mihai Codreanu, este imaginată în manieră baudelairiană. Daca în poeziile erotice sînt menţionaţi cu precădere trandafirii, nici "făptura misticului crin" nu este uitată. Astfel, în *Crinul unui sceptic* (din volumul *Cîntecul deşertăciunii*), atît întrebarea, cît şi ipoteza care-i urmează, sînt concepute în maniera baudelairiana: "Fecioară palidă, din ce petale/ Suavul cer al zîmbetelor tale/ *Îşi distilează* stropul de senin?// Sau poate că-n *esenţa lui divină*,/ Ca şi-n făptura misticului crin,/ E multă negură la rădăcină..." Şi în *Mesagiu* se resimte influenţa

baudelairiană, tema aleasă fiind comună. Dacă în *Les litanies de Satan* Baudelaire îl numea pe îngerul căzut "Prince de l'exil", rugîndu-l să aibă milă de nefericirea sa ("O, Satan, prends pitié de ma longue misère"[30]), Mihai Codreanu reține din acest poem mai ales ideea din final: sub "Arborele Științei", alături de Satan, sufletul poetului caută alinare... Satan, în viziunea lui Mihai Codreanu, este "pedagogul plin de vervă, care/ Trezi pe Faust și-l întineri", exercitîndu-și fascinația de "Întunecat și nobil cavaler,/ Cu ochi aprinși ca două mari rubine".

Apropierea de Baudelaire a fost facilitată și de faptul că autorul *Florilor răului* s-a manifestat deopotrivă ca parnasian și simbolist. Prin *La beauté* și *L'Idéal* el este parnasian, dar sinesteziile din *Correspondances* vor fi repede adoptate de simboliști.

Deși are ca motto versurile lui Eminescu: "Floare de crîng/ Așa viețile...", sonetul *Flora vieții* din volumul *Turnul de fildeș* este o meditație asupra raportului dintre vis și realitate făcută, însă, în manieră baudelairiană. Printre "florile răului", Baudelaire numea *păcatul* și *minciuna*. Mihai Codreanu le consideră humusul din care cresc – frumoase, dar pline de otravă – "flori de ideal": "Așa răsar, albastre, din real,/ Otrăvitoare flori de ideal,/ Cum din pămînt răsare mătrăguna...// Dar toate-n sterp avînt s-ar răsădi,/ De n-ar avea păcatul și minciuna/ Ca dar suprem pentru-a putea rodi".

În ultimele volume antume, *Statui – sonete și evadări din sonet* (1939) și *Sonete* (1957), ecourile simboliste sînt tot mai rare în "inedite" – puține la număr, dar vădind aceeași concizie remarcabilă din trecut.

3. *Considerații prozodice*

a) Tehnica accentuării

Spre deosebire de endecasilabii eminescieni, în care ictușii forte cădeau, în general, pe silabele 4 și 10, în versurile sonetelor lui Mihai Codreanu putem vorbi în mod cert numai despre un ictus forte: cel din clauzulă. Datorită faptului că cezura lipsește adesea,

obişnuitele emistihuri "a maiore" şi "a minore" lipsesc şi ele din versurile respective. Atît în catrene cît şi în terțete, versurile pot începe (în general) cu accentuarea silabei a doua sau a patra. Există, prin urmare, tipul A (cu accente începînd de pe a doua silabă) şi tipul B (cu accente începînd de pe a patra silabă). În mod obişnuit, cele două tipuri se regăsesc în fiecare strofă (catren sau terțet) din volumul *Statui*:

Fierbeau ca-n iaduri negrele păcate
v – v – v – v v v – v
A unei lumi demult în agonie
v v v – v – v v v – v
Şi zidurile pîna-n temelie
v – v v v – v v v – v
Se mistuiau, de flăcări consumate (*Stîlpul de sare*).
v v v – / v – v v v – v

În terțete, situația este similară:

Dar de-aş atinge scumpa ta ființă
v v v – v – v – v – v
Cu cea mai mica umbră de dorință,
v – v – v – v v v – v
Aş profana iubirea mea curată (*Mi-aş pierde paradisul*).
v v v – v – v – v – v

În volumul *Cîntecul deşertăciunii*, cu toate că alături de endecasilabi apar şi decasilabii, această situație se menține:

Apoi, plecînd, din prag mi-a spus aşa:
v – / v – / v – v – v –
Comoara sufletului, ca şi-a minții,
v – v – v v v / v v – v
E să iubeşti[1] pentru-a putea ierta (*Solul Golgothei*).
v v v – v v v – v –

O excepție o formează acest catren din *Sonetul unui creştin*, în care toate versurile încep cu accentuarea silabei a doua:

Părinte-al tuturor, porunca Ta
v – v v v – / v – v –

Pe cer ți-ai scris-o-n litere de stele;
v –   v – v   – v v   v – v
Îngăduie dar slăbiciunii mele
v – v v v   v v – v   – v
Spre tot ce poruncești a se-nălța.
v –   v v v –   v v v -

Chiar dacă versul are numai doi ictuși – cum se întîmplă în unele sonete din *Turnul de fildeș* – primul accent cade neapărat pe silaba a patra:

Cu-atotputernica-i învățătură (*Îngerul măsurii*);
v v v – v v   v v v – v
Ca o stupidă fantasmagorie (*Metamorfoză*).
v v v – v   v v v v – v

Aceeași tehnică a grupării versurilor, în care primul accent cade fie pe silaba a doua, fie pe a patra, este specifică și volumelor din 1939 și 1957.

Mihai Codreanu se dovedește a fi tributar sonetului clasic mai ales în maniera conceperii ultimului terțet. Conținînd concluzia poeziei sau dezvoltînd o idee neașteptată, acesta este pus în evidență și ritmic. De multe ori ultimul vers are toți ictușii (v – v – v – v – v – v), marcîndu-se astfel și muzical concluzia sonetului. În *Statui* găsim numeroase exemple: "– Oricine ești, întinde-mi mîna, frate..." (*Fratelui meu cititor*); "Vibrează-ncet,- să nu trezească Iașul" (*Iașul*); "Lăsase doar și el un stîlp de sare" (*Stîlpul de sare*); "Eternul Sfinx și-acum surîde încă..." (*Sfinxul*); "-Așa insultă moartea toate cele" (*Olimpul*); "Că-i sînt copil și ea că-mi este mamă" (*Patria*); "Îți jur război pe veci de veci, Lumină!" (*În ceasul întăi*); "Îmi spun încet: «Păcat că nu-i femeie»" (*Păpușa*). Procedeul este utilizat și în *Cîntecul deșertăciunii*, – începînd cu sonetul care dă titlul volumului: "Rencep mereu cîntarea mea deșartă" și continuînd cu *Hamlet* ("La sînul mamei tale plîngi, alteță") și *Poveste veche* ("Iar toți cuminții spun c-a fost nebun"). Și în volumele ulterioare – e drept, mai rar – se recurge la acest procedeu. În *Turnul de fildeș* îl regăsim de patru ori: "În clipa cînd spre Domnul ia avînt" (*Îngerul măsurii*); "Ce-ncheagă-n noi unicul[2] nostru eu" (*Paiațul*); "Și-afară-i toamnă, noapte, ploaie, vînt..." (*Nervi în noapte*); "Oricît de mari îți par. Așa să știi" (*Memento*). Dacă lipsește total din ineditele volumului *Statui*

– *sonete și evadări din sonet*, el revine în ultimul volum antum: "Sonetul cîntă: Morții au putere" (*Sonetul cîntă*); "Tîrîș ajung și eu pe culmi ca ea" (*Spre culmi*); "Amici, în noaptea asta stau de gardă" (*De gardă*); "El bate-n toba lui cu truda mea" (*Unui critic*).

În volumele sale, indiferent dacă sonetele sînt scrise în endecasilabi, ca în *Statui*, sau în combinație cu decasilabii, ca în toate celelalte, numărul ictușilor variază între 2 și 5. Dacă numărul maxim (5) poate fi întîlnit în versuri corespunzînd uneia din măsurile menționate, numărul minim (2) este specific numai endecasilabilor, – ca în aceste sonete din *Turnul de fildeș*:

Cu-atotputernica-i învățătură (*Îngerul măsurii*);
v v v – v v v v v – v
Ca o stupidă fantasmagorie (*Metamorfoză*).
v v v – v v v v v – v

Dacă versul este decasilab și are toți ictușii, atunci și celula ultimă este iambică, spre deosebire de endecasilabii eminescieni unde ultima celulă ritmică era fie un amfibrah, fie un peon III. Din volumul *Cîntecul deșertăciunii* reținem versul:

Cu óchii vérzi și négri, rînd pe rînd (*Osana ție...*).

La nivelul al treilea al investigației ritmice, modulul binar se observă mai bine. Dar cînd ne referim la primul strat ritmic, în care fiecare cuvînt sau sintagma poate forma o celulă anume, nu vorbim exclusiv despre iambi. Mai mult, atunci cînd accentul cade și pe unele silabe impare, ritmul suferă schimbări sesizabile. Cînd poetul respectă o anumită simetrie în ordonarea versurilor (diferit accentuate), ca în sonetul *...Că nu mai rîd*, efectele sînt notabile. În strofa următoare, în versurile *fără soț* pot exista accente și pe unele silabe impare; în schimb, versurile *cu soț* ale strofei au toți ictușii:

Tu ca un înger mi-ai ieșit în cale
– / v v – v v v – v – v
Purtînd pe fruntea ta cununi de stele;
v – v – v – v – v – v
Eu ca un demon vin din lumi rebele,
– / v v – v – v – v – v

Ca-n drumul tău să samăn numai jale".

v – v –   v – v   – v – v

Ca și la Eminescu, negația este subliniată ritmic. În sonetul *O noapte*, din volumul *Statui*, negația apare în două versuri consecutive, dar efectul obținut nu este același. *Construcția* versurilor este diferită. În primul caz:

N-auzi în jur *nici* freamăt și *nici* șoapte

– v v –   – – v   v –   – v

se întîlnesc două silabe accentuate, care nu contribuie cu nimic la muzicalitatea sau espresivitatea versului. În schimb, în al doilea caz, cuvintele sînt mai bine alese, astfel încît conjuncția *nici* să iasă în relief, fără ca muzicalitatea versului să sufere:

Nici tresăriri de sălcii, *nici* de valuri".

–   v v –   v – v   –   v – v

Uneori, prin accentuarea unei silabe impare – corespunzînd, în cazul de față, conjuncției *și* – se atrage atenția asupra construcției similare a emistihurilor, – ca în acest vers din sonetul *Muzei*:

Și prin prezența *și* prin lipsa ta.

– v   v – v   – v   – v –

Versul fiind un decasilab, diviziunea în părți egale (5 + 5) este posibilă. Dar în acest caz nu mai putem vorbi, ca la Eminescu, de împărțirea versului, datorită cezurii, în părți inegale. Numai sonetele din *Statui* se supun acestei reguli, deoarece sînt scrise în endecasilabi. Celelalte volume, însă, cuprind versuri cu măsuri mixte (11 și 10 silabe) și, ca atare, considerațiile de acest gen sînt numai parțial posibile.

Ca și *Muzei*, sonetul *Răstignire* se află tot în volumul *Turnul de fildeș*. În versul:

Tu, Cel deasupra judecății mele

– / –   v – v   v v – v   – v

accentuarea primei silabe scoate în relief un vocativ, dar scrierea cuvîntului următor (monosilabic) cu majusculă determină un nou ictus.

Tot doi ictuși întîlnim și la începutul unui vers din *Sonetul cîntă*, aparținînd ultimului volum antum. De această dată este subliniată o afirmație. Paradoxal, deși versul este un decasilab, el are șase ictuși:

Da, morții au putere: Umbra lor
– / – v   – v – v / – v –

Dacă accentuarea, ca primă silabă în vers, a conjuncției *și* evidenția construcția similară a emistihurilor, în *Cum se călește fierul*, din același volum de *Sonete*, ea apare la începutul unor versuri variabile ca lungime, avînd rol copulativ. Ea leagă așadar – reliefînd totodată – două substantive din două versuri diferite:

Frumosului i-am închinat discret
Și-nfiorarea caldă de poet
– v v – v   – v v v –
Și arta rece care-o stăpînise".
– v v – v v v v v – v

Volumul din 1957 ne mai oferă un exemplu interesant privind accentuarea silabelor impare. Astfel, în sonetul *Unui critic*, primul ictus corespunde unei negații și se află pe prima silabă impară din vers:

Nu țiu de nici o școală literară.
– v v –   v – v   v v – v

În versul al doilea negația se află pe silaba a doua, precedată însă de adverbul *nici*, "exprimînd o negație mai categorică decît "nu" și fiind de obicei dublat de "nu".[3] În acest caz, primele două silabe din vers sînt accentuate, dar dubla negație apare și ceva mai încolo:

Nici nu imit, *nici n*-am imitatori".
–   – v –   –   –   v v v –

Dar, mai interesant de observat este faptul că, prin simpatie, și versul al treilea are prima silabă accentuată. Abia în ultimul vers din catren, accentele cad numai pe silabele pare:

Stau singuratic printre visători,
– v v – v – v v v –
Păstrîndu-mi strict ținuta solitară".
v – v – v – v v v – v

b) Cezura

Spre deosebire de sonetul eminescian, în care cezura apărea frecvent, fiind un element de bază al ritmului, în sonetele lui Mihai Codreanu ea "tinde sa se estompeze sau să dispară cu totul"[4]. Fenomenul este real, dar aceasta nu înseamnă că autorul *Statuilor* renunța definitiv la cezura. Într-o măsură mai mare decît Eminescu, Mihai Codreanu procedeaza la fragmentarea versului, marcînd pauzele prin semne de punctuație (punct, punct și virgulă etc.) și atribuind astfel cezurii "unele intenții stilistice exprese"[5]. Dat fiind numărul mare de sonete (numai în *Statui* sînt 100), nici exemplele nu lipsesc. Vom spune doar, în acest context, că cezura înțeleasă ca pauză și nicidecum "ca accent ținut"[6] are, la nivelul primului strat ritmic, un rol prozodic evident. Atunci cînd versul este mai des fragmentat (ca în exemplul: "E toamnă. Noapte. Plouă. Insomnie" din *Nervi în noapte*), ea pune în evidență, prin pauzele pe care le marchează, structura celulelor ritmice corespunzătoare cuvintelor sau sintagmelor respective.

Exemple de acest fel sînt numeroase în volumul *Statui*. În emistihul A, numărul silabelor poate crește de la 2 la 9; în emistihul B, numărul acestora poate scădea de la 9 la 2. Dacă în sonetul eminescian al doilea ictus forte se găsea, de obicei, pe silaba a patra, el poate flota în sonetele lui Mihai Codreanu (în versurile cu cezură) cînd pe silaba 2, cînd pe 4 sau 6. Cel mai des tip întîlnit este A4-B7, iar cel mai rar A3-B8. Printr-o fericită întîmplare, cele două tipuri sînt utilizate în aceeasi strofă din *Mi-aș pierde paradisul...* În

versurile 1 și 4, cezura desparte cele două membre ale comparației, pe cînd în versurile 2 și 3 ea delimitează comparații întregi:

Privirea ta/ e trandafir în floare...	(A4-B7)
Și fruntea, crin.../ și zîmbetele miere...	(A4-B7)
Și trupul, val.../ și mersul adiere...	(A4-B7)
Și glasul,/ cîntec de privighetoare.	(A3-B8)

În strofa citată nu numai semnele de punctuație (punctele de suspensie și virgula) sînt un indiciu al cezurii; conjuncția *și* joacă aici un rol foarte important, delimitînd cu precizie emistihurile, chiar dacă semnele de punctuație ar fi lipsit.

Faptul că (atunci cînd există) al doilea ictus forte din vers poate flota pe silabele 2, 4, 6 imprimă endecasilabilor lui Mihai Codreanu o notă specifică, fără ca ea să determine, însă, muzicalitatea versurilor. Sub acest aspect, endecasilabii eminescieni sînt net superiori. Există, fără îndoială, o interdependență strînsă între *sentiment, expresie poetică* și *muzicalitatea versului*. Mihai Codreanu este un cerebral, pentru care cenzurarea lirismului are ca efect și o cenzurare a sonorităților verbale.

Versul: "Și-apoi... / cunosc și-ntunecimi senine" din *Mîngîierile unui orb* este un endecasilab "a minore" de tipul A2-B9. Cezura este indicată aici grafic, dar trebuie observat că, pe lîngă ictusul forte din clauzulă, aparținînd deci emistihului B, mai există unul, corespunzînd emistihului A. El se află pe silaba 2, dar în versul: "Pe liră dulce, tot mai dulce cîntă" din sonetul *Cum doarme diamantul,* al doilea ictus forte corespunde silabei 4. Acest lucru este determinat atît de construcția versului, cît și de expresia poetică în sine, în care influența eminesciană se observă cu ușurință.

Cezura este prezentă în construcțiile adversative. Astfel în versul: "E Mesalina-n el,/ dar e și Vesta", aparținînd tipului A6-B5, conjuncția adversativă se află în emistihul B, după cum în versul: "Frumos vîrtejul vieții!-/ dar te-apasă", corespunzînd tipului A7-B4, semnele de punctuație indică cezura, întărind totodată poziția conjuncției în cel de-al doilea emistih.

Cînd Mihai Codreanu vrea să reliefeze un termen, îl situează de obicei în emistihul B, pe cînd în celălalt se află termenul cu care este comparat. În sonetul *Către poeți* (aparținînd tipului A8-B3) sînt construite în acest fel: "Slăvind un singur *paradis,/*

Avîntul.../ Și-avînd un singur *Dumnezeu:/ Frumosul*". Semnele de punctuație (de această dată două puncte) confirmă prezența cezurii, ca și semnul întrebării din endecasilabul "a maiore" "De ce surîdeți Mona Lisa?/ Spasmul", din sonetul *Gioconda*. Aparținînd tipului A9-B2, cu o frecvență mai redusă în sonetele lui Mihai Codreanu, versul citat este format din două părți distincte. Din punct de vedere gramatical, întrebării din prima parte îi urmează o explicație, al cărei început se află în emistihul B al versului.

Cînd cezurile sînt mai numeroase (două sau chiar trei), atunci nu mai putem vorbi de emistihurile endecasilabului, ci de părțile versului. Astfel, cezura poate fragmenta versul în trei părți (3 + 5 + 3), grija pentru echilibru fiind evidentă, ca în acest exemplu din sonetul *Eterna trinitate*: "Tăcerea – Întunericul – Nimicul".

Unele versuri ridică, totuși, întrebări în privința cezurii (sau a cezurilor). Repetarea conjuncției *și* ar putea constitui un indiciu al prezenței acesteia: "Și Labirint/ și temple/ și palate", ca și în versul imediat următor: "Osiris,/ Boul Apis,/ Crocodilul...", în care virgulele au tot un rol coordonator. În cele două versuri citate din *Sfinxul* nu există un decalaj prea mare între părți: 4+3+4 și 3+4+4. Construcția lor evidențiază așadar, pe de o parte, preocuparea statornică pentru echilibru, iar pe de altă parte valoarea aproape egală a părților, subliniată și de cezură.

Constatările referitoare la cezura sonetelor din volumul *Statui* nu pot fi generalizate. *Cîntecul deșertăciunii*, volumul imediat următor, se caracterizează prin utilizarea deopotrivă a endecasilabilor și decasilabilor, cu consecințe importante în schemele ritmice și în natura rimelor. În sonetele din acest volum, tipul precumpănitor este A6-B5, dacă versul este endecasilab: "Iar cînd în fața Lui,/ acelui Unul" *(Unui iconoclast)* și A6-B4, dacă versul numără numai 10 silabe: "Părinte-al tuturor,/ porunca Ta" (*Sonetul unui creștin*).

În sonetul eminescian, tipul cel mai frecvent era endecasilabul "a minore" A4-B7, ca și în *Statui*, de altfel. Dar în *Cîntecul deșertăciunii* situația se schimbă. Uneori tipul A7-B4 (endecasilab) intră în combinație cu tipul A4-B6 (decasilab). Se obține în felul acesta un joc al pauzelor interioare deloc de neglijat. Cităm din *Solul Golgothei*:

Comoara sufletului,/ ca și-a minții (A7–*B4*)
E să iubești/ pentru-a putea ierta. (*A4*–B6)

Se observă că emistihul B din primul vers are aceeași măsură cu emistihul A din versul următor. Procedeul funcționează și în alte cazuri, chiar dacă tipurile vizate de poet sînt și ele altele, ca, de pildă, în sonetul *În toamnă tîrzie*:

Cu mîna mea-ntr-a ta,/ iar ochii mei (A6–*B4*)
Din ochii tăi/ comori de vis s-adune? (*A4*–B6)

Dar încă din acest volum se mai observă o caracteristică a sonetelor lui Mihai Codreanu: existența versurilor fără cezură, al căror număr va fi tot mai mare în volumele ulterioare:

A fost un trubadur odinioară (–)
Ce s-a-ndrăgit de-o castelană;/ dar... (A9–B1)

Începutul acestui sonet, intitulat *Unei violoniste*, cuprinde un vers fără cezură (deși este un endecasilab), urmat de un decasilab în care conjuncția adversativă ocupă poziția ultimei silabe. Construcția A9–B1 este însă o excepție. Cezura – și semnele de punctuație întăresc acest lucru – desparte așadar versul într-un emistih foarte lung (de nouă silabe) și unul foarte scurt (de o silabă), pentru ca versul imediat următor să fie și el lipsit de cezură: "Închisă-n turnul ei de fildeș rar".

În *Turnul de fildeș*, numărul versurilor fără cezură crește. Într-un catren din sonetul *Inspirația*, de pildă, cezura este evidentă doar în primul vers, nu și în celelalte:

Acolo-n fund,/ prin scoicile uitării
Trecutul doarme-n perle încrustat;
Și de fiorul clipei evocat
S-absoarbe-n nebuloasele visării.

Iar în sonetul care dă și titlul volumului, versurile cu cezură apar alături de cele în care aceasta nu există, sau trece aproape neobservată:

Sătul apoi de anii/ cît am stat
Într-o definitivă izolare,
Am vrut să scap de marmora/ din care

Vedeniile mi le-am întrupat".

Atunci cînd le foloseste cu bună știință, pentru a realiza acel joc al pauzelor despre care deja am vorbit, efectele sînt remarcabile. Citàm din *Apologie*:

Prostie,/ seva binefăcătoare, (*A3*–B8)
Generatoare-a lumii/, te salut!" (A7–*B3*)

Vom recurge la înca un exemplu, citînd al doilea terțet din sonetul *Actorul*:

Iar dezgustat de-atîtea măști de vise,
De-mi pierd în alții/ eul uneori,
Cînd ies din scena,/ scuip între culise.

După un endecasilab fara cezură, urmează un decasilab pe care cezura îl fragmenteaza în parți egale (5+5). Ea marchează de fapt opoziția dintre doi termeni aflați alături: "alții" și "eul". În ultimul vers (un endecasilab "a minore"), cezura delimitează nu cuvinte, ci unități sintactice mai ample (propozițiuni), dar arătînd acțiuni cu totul diferite.

În "ediția de autor" din 1939, Mihai Codreanu recurge la procedee mai vechi, dar unele (cum ar fi jocul de idei și de cuvinte) vădesc influența eminesciană. Astfel, în sonetul ***Într-un miez de noapte***, două versuri cu lungimi diferite păstrează aceeași măsură pentru emistihul A, dar raportul între părți este pus în evidență de sensul nou pe care-l capătă cuvintele "floare" și "rod":

Căci *floare* de n-ar trece,/ n-ar fi *rod* (A7–B3)
Și *rodul* de n-ar trece/ n-ar fi *floare*". (A7–B4)

Citām, de asemenea, o strofă din *Omagiu*, în care cezura este prezentă numai în endecasilabi, corespunzînd versurilor 1 și 4:

Un uriaș, cu neamu-n spate,/ peste (A9–B2)
Vremelnicie calci învingător (–)
Pentru-a-i glorifica în viitor (–)
Cu scrisul tău,/ poetica poveste. (A4–B7)

În volumul din 1957, prima poezie se intitulează *Către sonet* și e scrisă numai în decasilabi. Construcția multora arată însă revenirea la formele din *Statui*, în care tipul A4–B7 era cel mai frecvent. Întrucît versurile sînt decasilabice, va fi păstrată numai lungimea primului emistih (A4), nu și a celui de al doilea, care devine B6. În poezia menționată, tipul respectiv se întîlnește de șapte ori:

Cînd nopți întregi/ tu somnul mi-ai furat
Și ani întregi/ cu tine am luptat
(..)
Sub vraja ta,/ avîntul de poet
(..)
Ca să-l filtrez/ senin și cumpătat
Și să-l închid/ în templul tău de-ascet
(..)
Și-așa mereu,/ cu suflet pătimaș
(..)
Ca să te-nfrunt,/ provocator trufaș!

Un exemplu interesant în privința poziției cezurii în vers ni-l oferă următoarea strofă din *Strigoiul*:

Socola și Galata,/ Nicolina,
Copou și Sărărie,/ Păcurar,
Ani mulți/ cu pas lunatic de hoinar,
La brațul Muzei,/ le-am umblat grădina.

Deși cuvintele din primele două versuri au valoare egală – denumind, de fapt, diferite cartiere ale Iașului – totuși cezurile existente le despart. Accentul prozodic – motivat de ictusul forte din clauzulă – cade pe cuvintele "Nicolina" și "Păcurar". Tipului A7-B4 din primul vers îi urmează în cadrul versului următor, (un decasilab), tipul A7-B3. Faptul că în emistihul B al primelor două versuri se află un singur cuvînt și nu două, legate prin conjuncție, cum se întîmplă în emistihul A, contribuie la reliefarea acestora. În ce privește ultimele versuri, din punct de vedere gramatical comunicarea este următoarea: "Ani mulți le-am umblat grădina". Cezura desparte aici părțile menționate de altele, complementare: "cu pas lunatic de hoinar" și "la brațul Muzei". Se obțin astfel tipurile A2-B8 și A5-B6 care,

împreună cu tipurile A7-B4 și A7-B3, dau strofei o structură complexă, deși poetul recurge, alături de endecasilabul clasic, și la decasilab.

Folosirea exclusivă a endecasilabilor în *Statui* este motivată de adoptarea întocmai a schemei clasice. Dar, pentru a mări aria cuvintelor de rimă, făcînd utile sonetului și rimele oxitone, Mihai Codreanu apelează și la decasilabi. În aceste condiții schemele ritmice vor fi radical modificate, iar influența lui Eminescu, în această direcție, va fi mai evidentă în primul său volum.

Faptul că nu toate versurile au doi ictuși forte – obligatoriu fiind numai cel din clauzulă – contribuie în mod decisiv la atenuarea sau chiar lipsa cezurii din vers. Dar semnele de punctuație evidențiază existența celor două emistihuri și, implicit, al celui de al doilea ictus forte, care este anterior cezurii.

c) Imitație și originalitate în schemele ritmice

Aria semantică la care poate recurge orice autor de sonete este destul de largă. În același timp, însă, există limite bine precizate în privința măsurii (11 silabe)[7] sau a ritmului (iambic). Este deci normal ca unele scheme ritmice să fie comune, cum ar fi versul regular de tipul: "Să stai visînd la foc, de somn să picuri", avînd schema v – v – v – v – v – v. Acest tip de vers, comun și totodată perfect, deoarece revelează modulul binar încă din primul strat ritmic, nu poate fi considerat nicidecum o influență. El apare și în cadrul sonetelor lui Mihai Codreanu, dar mai ales în finalul lor, subliniind astfel și ritmic concluzia poeziei. Dar atunci cînd Eminescu utilizează o anumită schemă ritmică, în care celula dactilică sau anapestică luminează sensul versului respectiv, – reluarea acestei scheme va fi considerată *influență*. Tipul ritmic v –   v – v/ – *v v*   v – v, corespunzînd versului "S-a stins viața falnicei Veneții" este reluat și de Mihai Codreanu, care mai împrumută din sonetul eminescian și tipul v – v   – v/ *v v* –   v – v, constituind schema ritmică a versului "Pătrunde luna, înălbind pereții".

În volumul *Statui*, cele două scheme ritmice se regăsesc adesea, dar rezultatele sînt foarte variate. Astfel, tipul ritmic v –   v – v/

–v v   v – v, corespunzînd primului vers din *Veneția*, este utilizat de două ori în același terțet: "Că ești sculptată-n *mármora* din care/ A fost sculptată *Vénere* Astarte". Versurile provin din sonetul *Unei femei*, dar cuvintele *mármora* și *Vénere*, deși constituie celule dactilice, nu sînt puternic reliefate, după procedeul eminescian. În primul vers, mai ales, lipsa cezurii contribuie la aceasta. În schimb în următorul vers din *Călărețul*: "De parc-un fulger *aerul* despică", Mihai Codreanu respectă locul cezurii și poziția dactilului (v – v – v/ – v v   v – v)[8]. Dar exprimarea banală (*fulgerul* despică totdeauna *aerul*) face ca termenul ce corespunde ritmic unei celule dactilice, chiar dacă este marcat de accent, să nu aibă valoare expresivă.

Atunci cînd cuvîntul are valoare metaforică, dactilul îl reliefează mai bine, așa cum se întîmplă în acest vers din sonetul *Spre Domnul*: "Mai bine, Doamne, *fulgeră-mi* toți frații". În *De profundis* apare un endecasilab "a minore", în care toate celulele ritmice corespund celor din primul vers al sonetului *Veneția*: "De cînd spre tine *sufletu-mi* s-abate". Locul cezurii și poziția dactilului sînt riguros păstrate, efectul obținut – deși cuvîntul nu are încărcătură metaforică – fiind totuși notabil.

Numeroase alte exemple ne furnizează acest prim volum de sonete, dar ne vom mărgini sa menționăm încă două, în care dactilul corespunde unei metafore: "Frămîntă-n valuri/ *urletul* mîniei" (*Marea*) și "Ascultă bine/ *muzica* tăcerii" (*Concert simfonic*). Schema ritmica este comuna: v – v   – v/ – v v   v – v, rolul cezurii fiind, după cum se poate observa, extrem de important.

Dar Mihai Codreanu nu se mulțumește doar să imite. El creează o schemă nouă, în care dactilul se află în primul emistih. Dintr-un endecasilab "a minore" (5+6) – ca în modelul eminescian – versul devine un endecasilab "a maiore" (6+5), în care emistihul B este format dintr-un mesomacru[9], în timp ce versul începe printr-o celulă amfibrahica. Tipul v – v   - v v/ v v v – v îi este specific, și chiar dacă unitățile semantice corespunzînd dactililor nu sînt decît rareori tropi, ele se află mereu sub accent. Cezura este și ea mai puțin reliefată, dar nu se estompează cu totul, din moment ce atrage atenția asupra acestei celule ritmice. Exemplele sînt numeroase: "Și-mi umple *sufletul* de armonie" (*Povestea păsărarului*, II); "Tăria *marmorei* nepieritoare" (*Șarpele cu clopoței*); "Fantomă *palidă* și

veștejită" (*O ruină*); "Închidem *rănile* de-odinioară" (*Pajul Cupidon*) etc.

În *Cîntecul deșertăciunii*, schema eminesciană v – v–v/ – v v v – v există, dar cezura se simte tot mai puțin: "M-am dus să caut *liniște* la țară" (*Spleen*); "Din piept voi smulge *dragostea* fraternă" (*Rugăciunea lui Cain*); "Pe cer ți-ai scris-o-n *litere* de stele" (*Rugăciunea unui creștin*) etc. În schimb, în *Crinul unui sceptic* întîlnim schema originală, în care chiar dacă cezura se simte foarte puțin, o anumită ordonare a celulelor ritmice (amfibrah, dactil, mesomacru) pune în evidența dactilul. Astfel în versul: "E multă *negură* la rădăcină", *dactilul se află, ca la Eminescu, tot după o celulă ritmică trisilabică* (respectiv amfibrah).

Dar schemele ritmice în care apare *dactilul* pot fi și altele. Cînd versul este decasilabic, Mihai Codreanu apelează la schema vvv – v – vv v –, corespunzînd versului "Să se iubească-n *palidul* amurg" (*Vis*), sau utilizeaza schema v – v – v v v – v –, specifică versului "În care *sufletul* mi-l simt străin" din sonetul *Adam către Eva*. În primul caz, mesomacrul întîlnit în schema originală din *Statui* s-a mutat la începutul versului, iar în al doilea caz emistihului B îi corespunde o dipodie iambică. În ambele cazuri, însă, dactilul se află spre mijlocul versului, fie după un mesomacru, fie după un amfibrah.

În *Turnul de fildeș* schemele ritmice sînt mai variate. Mihai Codreanu mai apelează încă la schema folosită de Eminescu în primul vers al sonetului *Veneția*, dar o face tot mai rar. După acest model sînt construite versurile: "Să-nving în mine *patima* toridă" și "La pat îmi arde *candela* sub cruce" aparținînd sonetelor *Bestia* și *Candela*.

Schema eminesciană din versul "Privirea-mi arde, sufletul îmi crește" (v – v – v / – v v v – v) este utilizată și în volumul *Turnul de fildeș*, dar în decasilabi, sub forma v – v – v – v v v–. După cum se poate observa, rima amfibrahică, deci paroxitonă, a devenit oxitonă, corespunzînd unei celule iambice. Conform acestei scheme sînt create versurile: "De care însă *sufletul* mi-l leg" din sonetul *Răstignire* și "Iar lanțul este *sprijinul* suprem" din *Zmăul*.

În doi endecasilabi apare și schema folosită de Eminescu pentru primul vers al *Veneției*: "Pe sub balconul *veșnicei* Helade" (*Otrava*) și "Prin gări și porturi *albele* batiste" (*Ruine*).

În endecasilabi, Mihai Codreanu recurge mai des la schemele originale pe care le folosise în sonetele *Visul* și *Adam către Eva*, din

Cîntecul deșertăciunii. Deoarece acolo ele erau aplicate decasilabilor, în *Turnul de fildeș* încă o silabă neaccentuată va fi atașată versului, astfel încît dipodia iambică va deveni amfibrah + troheu, în schema v – v – v v ν – ν – ν. Această schemă ritmică poate fi întîlnită în două versuri consecutive (9 și 10) ale sonetului *Flux macabru*:

Din plînsul morților, la viața nouă
v – v – v v ν – ν – ν
Renvie lacrima în stropi de rouă.
v – v – v v ν – ν – ν

Versul 9 ar putea fi considerat un endecasilab "a maiore" (6+5), virgula fiind aici un indiciu al cezurii. Aceeași împărțire poate fi aplicată și în versul următor, dar cezura este de această dată mult estompată. În finalul sonetului *Flux macabru* întîlnim și cealaltă schemă originală, în care iambul final a devenit, prin adăugarea unei silabe neaccentuate, un amfibrah:

Ca să-l renască-n fagure de miere.
v v v – v – v v ν – ν

După această schema ritmică este construit și următorul vers din *Amintirea*: "Dar mai cu seama nopțile, Meduză".

În volumul din 1939 Mihai Codreanu renunță la schemele ritmice în care apărea *celula dactilică*. Utilizarea unei asemenea scheme, dar fără să ia forma influenței eminesciene, revine în "ineditele" din *Sonete*, ultimul său volum antum. În *Sonetul cîntă* – la care de fapt ne referim – ea apare sub forma celei din finalul poeziei *Flux macabru*: v v v – v – ν ν v – v, în versul "Și-n armonia *marilor* mistere".

Paralel cu dactilul, Mihai Codreanu recurge frecvent la schemele care includ – în primul strat ritmic al versului – o celulă anapestica. Și Eminescu utilizase anapestul, în structura a două tipuri ritmice. Primul, corespunzînd schemei v – v – v / ν ν – v – v întîlnit mai des, era specific versurilor: "Pătrunde luna, *înălbind* pareții" și "Ai noștri tineri *la Paris* învață", din sonetele *Veneția* și *Ai noștri tineri*... Celălalt tip, întîlnit în postume: v – v – v ν ν – v – v,

corespunde primului vers din *Părea c-așteaptă...*: "Părea c-așteaptă *s-o cuprind* în brață".

În *Statui* Mihai Codreanu recurge la schema ritmică din postumele eminesciene, dar fără să obțină rezultate notabile. Astfel în versul: "E calm și rece *prin genuni* cînd piere" (v – v – v *v v* – v – v) lipsa cezurii nu se simte, dar nici prezența anapestului. În schimb, în versul: "Și-avînd un singur *Dumnezeu: Frumosul*" (v – v – v *v v*–/ v – v), anapestul subliniază un cuvînt ("Dumnezeu"), iar cezura pe următorul ("Frumosul").

Dar se pare că Mihai Codreanu și-a dat repede seama de necesitatea înlocuirii acestei scheme, deoarece rezultatele sale se dovedeau modeste. El propune o schemă în cadrul căreia putea înlocui dactilul (v – v – *v v* v v v – v) cu anapestul (v – v *v v* – v v v – v). În *Rigoletto* și *Terra* din volumul *Statui*, cuvintele corespunzînd anapestului sînt subliniate, chiar dacă cezura lipsește: "Cu zgomot *monoton* ca de moriscă" și "Prin noapte *licărești* ca diamantul".

În endecasilabii volumului *Statui* anapestul apare extrem de rar în schemele ritmice. Astfel, în *Moartea crinului* – de fapt poezia de încheiere – versul "Pe care, *pentru veci*, l-a scris poetul?" conține un anapest, conform schemei: v – v *v v* – v – v – v. În schimb, el apare frecvent în decasilabii volumului *Cîntecul deșertăciunii*, – fie spre mijlocul versurilor, fie la sfîrșitul acestora. Din prima categorie fac parte versurile: "Pornirea *de-a iubi*. Va fi așa" (*Obsesia*) și "Băut-am ca să rîd,-/ și văd ca plîng", în care anapestul face parte din emistihul A, delimitat cu precizie de cezură: v – v *v v* –/ v – v–.

Cînd anapestul se află în cuvîntul de rimă, schema cea mai frecventă este aceasta: v v v – v – v *v v* –, după care sînt construite versurile: "Și-n lilieci de-o clipă *se prefac*" (*Liliecii*); "Să-mi biciuiesc pierdutul *ideal*" (*Beția amantului părăsit*); "Că v-am cerut la toate-un *ideal*" (*Don Juan*); "Întunecat și nobil *cavaler*" (*Mesagiu*).

Referindu-ne, ca și pîna acum, *numai la primul strat ritmic*, vom observa că versul poate fi alcătuit dintr-un amfibrah și un peon, pentru a se încheia cu un anapest: "Iar clipa, ca un negru *liliac*" (*Liliecii*), corespunzînd schemei v – v v v – v v v –.

În *Turnul de fildeș*, Mihai Codreanu utilizează ambele scheme eminesciene în care apare anapestul. Prima (v – v – v *v v* – v – v) este specifică versului "În forme nouă *de-i găsiți* cusururi" (*Zeița veche*), iar cea de a doua (v – v – v v v – v – v) constituie

schema endecasilabului "Dar cînd de lespezi *s-a zdrobit* trecutul" din sonetul care dă și titlul volumului.

Schema originală v v v – v v v – v – v este și ea prezentă: "Prin amăgirea *ce ne-o dă* Scriptura" (*Candela*).

Dar anapestul este întîlnit cu o frecvență mult mai mare în schemele ritmice ale decasilabilor. Deși în *Cîntecul deșertăciunii* și *Turnul de fildeș* anapestul apare alături de un peon și un amfibrah, poziția acestor trei celule este diferită, încît schemele utilizate în cele două volume nu se suprapun. Dacă ar trebui să identificăm poziția anapestului, vom spune doar că el se găsește, ca și în *Cîntecul deșertăciunii*, în interiorul sau la sfîrșitul versurilor. Un prim tip ritmic cuprinde celulele menționate înlănțuite astfel: amfibrah + anapaest + peon IV. Schema respectivă (v – v *v v* – v v v–) apare în versurile: "Și treceți *din absurd* în evident" (*Zeița veche*); "Prin porturi *și prin gări* eu i-am văzut" (*Ruine*); În toate aceste cazuri, anapestul corespunde unor sintagme, dar este greu de susținut că el subliniază, ca la Eminescu, un anumit fragment al versului.

Cînd anapestul se află la sfîrșitul decasilabului, atunci peonul se poate divide în două unități binare, ca în schema: *v* – *v* – v – v v v–, specifică versurilor: "*Sătul apoi* de anii cît am stat" (*Turnul de fildeș*) și "*Așa răsar*, albastre, din real" (*Flora vieții*). Dar el se poate și menține (v – v *v v* – *v* v v -), ca în versul "Nimicul către care năzuiesc" din *Metamorfoză*.

Sînt și cazuri cînd alternanța silabelor accentuate și neaccentuate se produce pînă în imediata apropiere a celulei anapestice. Astfel, tipul v – v – v – v *v v* – este specific versului "Tu-mi ești deodată leagăn și sicriu" (*Poetul*), după cum schema v – v – v – v *v v* – corespunde versului "Trecînd în togă neagră de mister" (*Stigmata diavoli*).

Anapestul poate să apara, de asemenea, în combinații cu troheul (sau iambul) și mesomacrul. În schema: v v v – v – v v v –, proprie versului "*Și-n nesfîrșitul* fără de-nceput" (*Summa lex*), mesomacrul se află la începutul versului, dar el poate schimba locul cu iambul, ca în schema v – *v v v* – *v* v v –, specifică versului "Mai sus *de cugetare* se-nalță" (*Moartea lui Buda*). Toate aceste tipuri ne edifică asupra *complexității ritmice a versurilor* lui Mihai Codreanu, pe de o parte, iar pe de altă parte ne sugerează ideea că *muzica interioară*, dată de poziția și structura celulelor ritmice, dovedește un rafinament pe care cercetarea literară încă nu l-a remarcat.

În volumul *Statui – sonete și evadări din sonet*, anapestul este folosit exclusiv în decasilabi, dar schemele diferă, deși în toate el se află la sfîrșit. Astfel, schema versului "Din foc, din aer, apă și pămînt" (*Ioga*): v – / v – v / – v / v v – diferă de cea specifică versului "Urmași ce după tine vor veni" (*Omagiu*): v – v v v – v v v –.

Este impresionantă utilizarea anapestului în decasilabii ultimului volum antum. Fie că se găsește în interiorul versurilor sau la sfîrșitul acestora, funcția anapestului în reliefarea anumitor cuvinte încetează cu totul. Cităm, spre edificare, două versuri consecutive din *Iarba dracului*, avînd o schemă apropiată (v – v *v v* – v – v –): "Revolte, *resemnări*, decepții, chin/ Neliniști, *insomnii*, dureri, suspin" Conform procedeului eminescian, ar trebui ca anapestul să sublinieze, în schema ritmică, anumite cuvinte (aici "resemnări" și "inomnii"), dar ele au o valoare absolut egală cu ceilalți termeni ai enumerării.

O altă schemă (întîlnită însă și în volumele anterioare) este cea formată dintr-o dipodie iambică urmată de un amfibrah și un anapest (v – v – v – v v v –), corespunzînd versurilor: "Cînd nopți întregi tu somnul *mi-ai furat*/ Și ani întregi cu tine *m-am luptat*" (*Către sonet)*: "Ani mulți cu pas lunatic *de hoinar*" (*Strigoiul*). Firește, mai sînt și altele, în care apare peonul: "*Am cultivat* abstractul în sonet" (*Cum se călește fierul*), conform schemei: *v v v* – v – v v v – dar și mesomacrul: "*Ca la banchetul* marei poezii" (*Către sonet*), într-un vers avînd schema *v v v* – *v* – v v v–. Numeroasele scheme ritmice la care recurge Mihai Codreanu (începînd cu volumele în care alături de endecasilabi apar și decasilabii) pledează în favoarea ideii că *versurile sale au o muzică interioară studiată*, deși nu atît de evidentă ca la Eminescu. *Nu preferința pentru o anumită schemă ritmică, ci diversitatea acestora este trăsătura prozodică fundamentală a sonetelor lui Mihai Codreanu.*

Totuși, *schemele cu adevărat originale sînt cele în care apar peonii*. Singuri sau perechi, aparținînd aceluiași tip sau făcînd parte din categorii diferite, *peonii sînt utilizați cu precădere, constituind nota specifică a versurilor lui Mihai Codreanu*. Vom menționa o primă schemă ritmică, în care apar doi peoni 11 și un amfibrah: v – v v v – v v v – v. Versurile din volumul *Statui* sînt concepute adesea după acest tip: "Suspinele din tainica vioară" (*Noaptea statuilor*); "Că freamătul izvorului lunatic" (*Decor simbolic*); "În arderea Sodomei și-a Gomorei" (*Stîlpul de sare*); "Cu sunete melodice de liră"

(*Sonet artezian*); "Iar stelele în liniștea deplină" (*Eterna trinitate*); "Olimpica sonetului masură" (*Sonetistul*); "Alunecă pe-a apelor oglindă" (*De inimă albastră*).

Amfibrahul precede însa o dipodie peonică în schema v – v v v – v v v – v, care stă la baza următorilor endecasilabi din *Statui:* "Sînt clipe cînd fîntîna amintirii/ Aruncă sclipitoare curcubeie" (*Sonet artezian*); "Aroma ce din sînu-i se ridică" (*Somnul rozelor*); "Se-ngînă cu ecoul ce-o repetă" (*Stola*); "Că-și sare peste veacuri piedestalul" (*O statuetă siriană*); "Ea face poezia mai curată" (*Cum doarme diamantul*); "Căci mintea îmi adoarme liniștită" (*Amurgul solitarului*); "E unul care-osînda și-o trăiește" (*Osîndiții*); "A lumii nesfîrșite panorame" (*În fața morții*); "Ca floarea veștejită între file" (*Niciodată*) și aceste două versuri din *Flori de seră*: "Ci vrut-am să rămînă după mine/ O rece armonie de sonete".

Doi peoni IV stau alături. dar mult mai rar, în schema v v v – v v v – v – v, caracteristică versurilor: "Un cîntăreț de armonii divine" (*Povestea păsărarului*, I); "Cînd a murit, i-am aruncat inelul" (*Iubirea moartă*); "Te voi reda... și vei trăi în toate" (*În fața morții*).

Aceste scheme nu exista în endecasilabii lui Eminescu. El nu utilizează niciodată doi peoni de același tip într-un singur vers. Peoni diferiți, încadrînd un amfibrah (v v v– v – v v v – v) se întîlnesc mai ales în sonetele postume. În *Părea c-așteaptă*... doua versuri au comună aceasta schema: "Ca să mă pierd în ochii-i de femeie" și "Împotriviri duioase-a frumuseții". Mihai Codreanu preia schema în multe sonete din *Statui*: "Și aruncat în spasmul vijeliei" (*Fulgerul*); "Se desprindeau în larga Veșnicie" (*Eterna trinitate*); "Și peste-un gol de stinse idealuri" (*O noapte*); "Un huhurez în mine locuiește" (*Huhurezul*); "Și-ncetișor pe sînu-i adormite" (*Cantilena mamei*); "Să cuceresc din clipa-mi nemurirea" (*Testamentul unui poet necunoscut*), dar propune și el o schemă în care doi peoni încadrează un amfibrah. În locul primului peon IV (ca în endecasilabii eminescieni) el utilizează peonul II. Rezultă schema: *v – v v* v – v v v–v comună următoarelor versuri: "A omului în fiară pentru hrană" (*Dura lex*); "Cu zîmbete superbe de regină" (*Maria Magdalena*) și "A plînsului putere în restriste (*Rugați-vă*...).

Cînd schema conține un singur peon II iar ultima celulă ritmică este un amfibrah, două variante sînt posibile, în funcție de modul diferit în care se grupează primele patru silabe din vers. Ele pot constitui o dipodie iambică (iambii rămînînd însă independenți),

conform schemei v – v – v – v v v – v, corespunzînd versului "*Statui aș vrea* sonetele-i sa fie" (*Cîntărețul meu*), dar cel mai des intră în structura în care cei doi iambi nu pot fi nicidecum despărțiți, pentru că ar fragmenta cuvîntul (v – v – v – v v v – v), ca în versurile: *Și-n ochii tăi* haotica pribeagă" (*Sonata lunii*); "*Cu toate că* haotica putere" (*Potopul*); "*Se urcă-n vis* spre purpura de rege" (*Meloterapie biblică*); *Iar fruntea lui* o-nfășură turbanul" (*Minunea profetului*).

Dacă peonul II este înlocuit cu peonul III, atunci în schema ritmica amfibrahul părăsește poziția finală. În ce privește primele patru silabe ale versului, modalitățile combinatorii sînt identice cu schemele deja menționate în care apărea peonul II. Astfel tipul ritmic v – v – v – v v v – v este comun – lucru extrem de rar – unor versuri care se succed: "Un biet țigan mi-apare-n siluetă/ Strîngînd la piept vioara măiestrită" (*Stola*). Urmînd acestora, versul "Nocturna lui în aer răspîndită" (v – v – v – v v v – v) are o schemă comună si altor endecasilabi: "Asculta iar romanța fermecată" (*De inimă albastră*) și "Cu stropul tau de falsă strălucire" (*Terra*).

Endecasilabii volumului *Cîntecul deșertăciunii* au vizibile similitudini cu cei din *Statui*, în privința schemelor ritmice în care intră peonii. La rîndul lor, dipodiile peonice diferă, în funcție de structura lor. Astfel, peonul II (v–vv) intră în compunerea schemei v – v v v – v v v – v, corespunzînd versului "A dorului puternică fanfară" (*Madrigal*); peonul III (vv–v) poate fi întîlnit în schema v – v v v – v v v – v, specifica versului "Și-mi pare că suspină castelana" (*Unei violoniste*), dupa cum peonul IV (vvv–) contribuie la alcătuirea schemei v v v – v v v – v – v pe care o ilustrează versul "Vei adora, îngenunchiat, trecutul" (*Unui iconoclast*).

Ca și în *Statui*, doua unitați peonice diferite (v v v – v – v v v – v) pot încadra un amfibrah, ca în versurile: "Spre-a ma-ntrupa în Venus-Florentina" (*Solilocul lunii*) și "Care-a trecut zvîrlindu-mi viitorul" (*Uraganul*). Peonul IV din schema de mai sus poate fi înlocuit cu un peon II: v – v v v – v v v – v. Versul "În marmoră de proastă calitate" (*Nemurirea*) este construit în acest mod.

Alăturarea a doi peoni diferiți (IV și II) urmați de un amfibrah (v v v – v – v v v – v) constituie schema versului: "Voi vă brodați a viselor dantele" (*Dezmoștenitul*). Fața de schemele ritmice din *Statui* ea constituie o noutate, mărind astfel numărul celor originale. Dacă avem însa în vedere si decasilabii în care apar structuri peonice,

atunci numărul schemelor ritmice (pe care primul le utilizează Mihai Codreanu) crește considerabil.

Frecvent folosită în endecasilabi, schema ritmică formată din doi peoni și un amfibrah devine, în cadrul decasilabilor, doi peoni și un iamb. În această alcătuire sînt posibile mai multe variante, dar Mihai Codreanu își începe versul cu un peon IV. Schema aceasta (v v v – v v v – v –) este specifică versului "E să iubești pentru-a putea ierta" din *Solul Golgothei*, după cum varianta v v v – v – v v v – poate fi întîlnită în versurile: "Si-nspăimîntat uitîndu-te-napoi" (*Unui iconoclast*) și "Dar înfruntînd al anilor declin" (*De amicitia*).

În volumul *Turnul de fildeș* peonii cu structură identică sînt mult mai rar folosiți în același endecasilab, în locul lor fiind preferat mesomacrul (v v v – v). *Summa lex* este primul sonet din volum în care apar, concomitent, doi peoni de același tip: "Pentru-a putea să-mi împlinesc menirea" (v v v – v v v – v – v). Totuși, în *Moartea lui Buda* peonii apar în trei versuri din primul catren, în două cazuri – versurile 1 și 3 – ei fiind de același tip. Dar aici – ca și în celelalte sonete din volum, de altfel – se produce alternanța endecasilabilor cu decasilabii. Versul: "Din sufletu-mi o pajură zbură", în care apar doi peoni II și un iamb (v – v v v – v v v –) este un decasilab, în timp ce versul următor: "Dar prinsa de beția înălțării", în care doi peoni III sînt precedați de un amfibrah (v – v v v – v v v – v) este un endecasilab. Tot un endecasilab, avînd o schemă identică cu cea de mai sus, este și versul "Mă clatin pe prăpăstii ca Petrarca" din sonetul *Eternul narcotic*.

Cînd în același endecasilab apar succesiv doi peoni, sau între aceștia se intercalează un amfibrah, tipurile devenite comune în versurile sonetelor lui Mihai Codreanu sînt: v v v – v – v v v – v și v v v – v – v v v – v. Primul tip (peon IV + peon II + amfibrah) este specific versurilor: "Și uragan în șubredă furtună" (*Păcatul*); "Îi cîntărea zadarnica măsură" (*Îngerul măsurii*); "Spre-a confirma a lacrimei izbîndă" (*Memento*); "I-am urmărit cu umedă privire" (*Ruine*); "Iar în femei îmi caută iubire" și "Iar din idei îmi macină simțire" din sonetul *Paiațul* etc. Al doilea tip, format din peon IV + amfibrah + peon III se întîlnește în versurile: "Și se rotesc pe culmea cugetării" (*Moartea lui Buda*); "Cum din pămînt răsare mătrăguna" (*Flora vieții*) etc.

Două scheme ritmice noi se găsesc în sonetul *Răstignire*. Într-un decasilab: "De ce sînt mic și mărginit și rău", după o dipodie iambică

urmează un peon IV și un iamb (v –   v –   v v v – v –). În versul următor, un endecasilab: "Cînd tu ești bun, nemărginit și mare", schema ritmică se deosebește de cea anterioară numai prin celula finală, care este un amfibrah (v –   v – / v v v –   v – v).

Chiar daca nu au frecvența din volumele anterioare, peonii apar în combinațiile cele mai diverse. În decasilabi, de pildă, ei se găsesc preponderent la începutul versului, fiind prima celulă ritmică. Astfel, în versurile: "Și ma luptam cu suflet bărbătesc" (*Bestia*) și "M-am îmbrăcat în zale de sarcasm" (*Eternul narcotic*), schema ritmică este aceeași: v v v –   v – v   v v –, peonul apărînd în prima ei parte.

Un caz deosebit îl prezintă următorii decasilabi: "Ne împietrești cu ochi tulburători" (*Amintirea*) și "Iar cînd dispari, mă zbat ca un proscris" (*Muzei*), care denotă grija lui Mihai Codreanu pentru simetrie, manifestată de această dată în schema ritmică. Ea pune în evidență un iamb încadrat de cîte un peon IV (v v v – v – v v v–). Aceleași celule ritmice pot fi însă și altfel grupate, peonii constituind o dipodie, ca în versul: "Dar Dumnezeu m-a prăbușit din cer" (*Îngerul măsurii*), conform schemei: v v v –   v v v – v –.

Ca și în sonetul eminescian, peonii pot constitui ultima celulă ritmica a versului, rima integrîndu-se în ei. În *Digestia lui Yorick*, de pildă, trei versuri (9, 10 și 12) sînt astfel concepute:

Sînt idoli, zei și regi de carnaval;
v – v   – v –   v v v –
Iar eu, cu pofta mea de canibal,
v –   v – v –   v v v –
(...)
Și-mi spun, căscînd, sătul de bunătăți
v –   v –   v – v v v –

Procedeul este reluat și în *Statui – sonete și evadări din sonet*, *Omagiu sterp* oferindu-ne, în primul catren, două asemenea exemple:

Și-atunci păcatul vechi e pedepsit
v –   v – v –   v v v –
Cu zîmbet de supremă ironie.
v – v   v v – v   v v – v

În volumul din 1939 mai frecvente sînt versurile în care peonii aparțin unor tipuri diferite. Astfel, peonul II și peonul III pot încadra un amfibrah (v – v v   v – v   v v – v), ca în următorul vers din sonetul *Într-un miez de noapte:* "Ci-ncîntă-te că-i clipa trecătoare". Peonul poate intra însă în combinație și cu mesomacrul (v – / v v v – *v v v – v*), așa cum se întîmplă în versul cu care începe ultimul terțet al sonetului *Omagiu sterp*: "-Sonet, eu te-m iubit ca un fanatic". Mesomacrul poate lua locul peonului, în rimă: "Mă-ntorc din cînd în cînd la poezie" (*Omagiu sterp*), celelalte celule ritmice constituind o tripodie iambică: v –   v –   v –   *v v v – v*.

În ultimul volum antum, dipodiile formate din peoni de același fel apar atît în endecasilabi, cît și în decasilabi. Pentru versul de 11 silabe, tipurile ritmice utilizate se întîlnesc în *Statui*. Un exemplu îl constituie versul "Ca patimaș culegător de vise" din sonetul *Cum se călește fierul*, a cărui schemă evidențiază vecinătatea peonilor: v v v –   v v v –   v – v.

În decasilabi reîntîlnim tipul cu peoni la extremitățile versului (v v v –   v –   v v v–): "Ca să-l filtrez senin și cumpătat" (*Către sonet*), sau varianta acestuia (v v v –   v v v –   v –): "Numai așa am izbutit să-nfrîng" (*Cum se călește fierul*).

Cînd în același vers peoni diferiți ocupă locuri diferite, schemele variază și ele, deși numărul lor este totuși limitat. Schema v v v –   v – v v   v – v, corespunzînd versului "Prin nevăzut magnetică plutește" din *Sonetul cîntă*, fusese deja întîlnită în *Cîntecul deșertăciunii*, după cum varianta v – v   – v v v   v v – v, proprie versului "Ce zilnic pasurile mi-otrăvise" (*Cum se călește fierul*) apăruse deja în *Statui*. În decasilabi remarcăm două structuri ritmice formate din aceleași celule (peon IV, peon II și iamb), dar dispuse diferit. O primă combinație păstrează ordinea deja menționată: "Ca să-ți străpung metalicul corset" din *Către sonet* (v v v –   v – v v v –). O altă schemă pune în evidență încadrarea iambului de către peoni: "Frumosului tu sclav m-ai dăruit" (v – v v   v –   v v v –).

Mesomacrul apare și el, fie în ultima parte a versului: "Privea năpîrca-n sus nedumerită" (v –   v – v   –   *v v v – v*), din sonetul *Spre culmi*, fie la începutul acestuia: "Ca la banchetul marei poezii" (*v v v – v*   – v   v v –) din *Către sonet*.

Așadar, Mihai Codreanu recurge la un mare număr de scheme ritmice, în care contribuția lui fundamentală trebuie căutată în modul cum utilizează peonii, structurile ritmice create impresionînd prin

varietatea lor. Chiar dacă nu are capacitatea lui Eminescu de a alege cuvintele cele mai expresive, care să aibă, în același timp, și o valoare muzicală intrinsecă, el reușește, totuși, să imprime versurilor o anumită melodicitate, ca efect al folosirii diverselor scheme ritmice.

d) Rimele sonetelor

În sonetul de tip clasic, avînd în structura lui numai versuri endecasilabice, rima este totdeauna paroxitonă. Din acest punct de vedere, sonetele din *Statui*, ca și cele eminesciene, au rime formate din cuvinte ce depășesc o silabă. Preferința pentru anumite clase morfologice este, în aceste condiții, explicabilă.

În primul volum în care cultivă exclusiv sonetul, Mihai Codreanu apelează la un număr limitat de clase morfologice, dînd întîietate substantivului. Utilizîndu-l în diverse combinații cu adjectivul și adverbul, autorul *Statuilor* echilibrează raportul dintre rimele sincategoriale și cele heterocategoriale. În sonetul *Comoara neamului*, de pildă, rimele catrenelor sînt astfel dispuse, încît acest echilibru să fie perfect. Cele două serii de rime cuprind deopotrivă rime sincategoriale și heterocategoriale. Pe de o parte "suferință" și "ființă" (ambele substantive), pe de alta "blîndă" și "izbîndă", (deci un adverb și un substantiv). Ca și în schemele în care constatam o mobilitate remarcabilă a celulelor ritmice, Mihai Codreanu procedează asemănător și în dispunerea rimelor. În catrenul al doilea din *Comoara neamului*, situația este – față de primul catren – inversă: trei adverbe și un substantiv formează o pereche heterocategorială ("dorință", subst. și "ușurință" – adv.) și alta sincategorială: "flămîndă" și "plăpîndă" – ambele cuvinte fiind aici adverbe. În terțete însă, raportul înclină spre rimele sincategoriale. Ele sînt două la număr: "armonioasă/ duioasă" și "fiorul/ Dorul", față de numai una heterocategorială: "albastre/ astre".

Numai rime sincategoriale pot fi întîlnite în catrenele sonetului *Moartea anahoretului*, unde substantivele și verbele se grupează în două serii care implică stagnarea. Paradoxal, dar verbele nu sugerează mișcarea, ci opusul ei. Dar iată cele două serii de rime:

"metanii/ anii/ citanii/ Titanii" și "încremenește/ gîndește/ se sfîrșește/ ruginește".

În terțetele sonetului *În ceasul întâi*, din cele șase rime, cinci sînt substantive, iar unul este verb. Ca atare, ele se organizează în două perechi sincategoriale ("Curcubeie/ odisee" și "ură/ detunătură") și una heterocategorială ("înclină/ lumină").

Restrîngerea numarului de clase morfologice din care provin rimele duce automat la preponderența celor sincategoriale. Astfel în *Mi-aș pierde paradisul...* numai trei sînt adjective, restul fiind substantive. Cum și două adjective rimează între ele, rezultă că în acest sonet o singură pereche: "sărbătoare/ -ncîntătoare" este heterocategorială, restul fiind sincategoriale: "floare / privighetoare", "miere/ adiere", "reînviere/ mîngîiere", "ființă/dorință", "curată/ necumpătată" și "visul/ paradisul".

Numai rime substantivale se întîlnesc în terțetele sonetului *Către poeți*: "norul/ dorul", "cuvîntul/ avîntul" și "prisosul/ Frumosul".

Dacă la Eminescu puteam vorbi și de funcția estetică a rimelor, la Mihai Codreanu rolul acestora este eminamente funcțional.

Interesul pentru rimele aparținînd unor anumite clase morfologice se explică prin sintaxă și stilistică poetică. În primul catren din *Stola*, de pildă, trei endecasilabi au, în partea lor finală, un substantiv însoțit de un adjectiv: "arie discretă", "noapte liniștită", "stola violetă". Așadar din cele patru cuvinte de rimă ale catrenului, trei sînt adjective, celălalt fiind un adverb ("tăinuită"). În schimb, în *Poem liric*, cu excepția unui adverb ("rece"), rimele catrenelor sînt verbe. În afara versului opt, care are două verbe, celelalte au unul singur, iar acesta se află la sfîrșit. În cadrul comunicării deci, accentul cade pe verb, precedat de același pronume personal în acuzativ: "Nici un surîs măcar nu *vă cerșește.../* Și-adeseori în drum de *vă-ntîlnește/* Nepăsător pe-alăturea *vă trece*". În terțete, din cele șase cuvinte de rimă, patru sînt verbe: "să-mi cadă", "fascinează", "Îngenunchiază", "vă sărută". Celelalte sînt un substantiv ("spadă") și un adjectiv ("abătută").

În ce privește *măsura* cuvintelor de rimă, ea variază între două și șase silabe. Rimele bisilabice sînt totuși rare. În sonetul *În părăsire* ele se află deopotrivă în catrene ("sună", "geme") și în terțete ("vecii", "carte"). În *Sonetistul* o singură rimă bisilabică întîlnim în terțete ("încă"), celelalte aparținînd catrenelor: ("liră", "tale", "jale" și "cale"). Ele intră în componența unei sintagme ("pe liră") sau pot

constitui celule independente (trohei), ca în cazul cuvintelor "jale", "cale" și "încă".

Totuși, frecvența cea mai mare – ca și în sonetul eminescian – o au rimele amfibrahice și peonice. În *Povestea păsărarului* (I), de pildă, în primul catren întîlnim trei amfibrahi: "străine", "de rasă" și "prin casă" și un peon ("violine"). Prezența peonului III în rimă se explica prin alegerea cuvintelor tetrasilabice avînd accent pe silaba penultimă. În sonetul *Sturzul* primul catren ne oferă trei asemenea exemple: "haiducie", "voinicie" și "clocotéște". Și în *Către poeți* întîlnim rime peonice: "frămîntate", "variate" și "fericire".

Nu lipsesc nici rimele corespunzînd unor celule ritmice cvinare sau senare, denumite *mesomacru* și *hipermesomacru.*[10] Astfel cuvintele: "armonioasă" (*Comoara neamului*), "privighetoare" și "necumpătată" (*Mi-aș pierde paradisul...*), "încremenește" (*Moartea anahoretului*), "literatură" (*Sonetistul*), "dumnezeirea" (*Plîngerile unui apostat*), "întunecată" (*Iubirea moartă*) au cinci silabe, iar "supraviețuiește" (*Sturzul*) șase silabe. De remarcat că unele cuvinte pot avea, pe lîngă accentul lor natural (de intensitate), încă unul, cu rol prozodic,- mai ales cele prefixate. Dacă "dumnezeirea", de pildă, acceptă cu greu un al doilea accent, "súpraviețuiește" îl cere.[11] Aici, un al doilea accent cade pe prima silabă din prefix, corespunzînd, în vers, unei silabe pare.

În *Cîntecul deșertăciunii*, ca urmare a utilizării decasilabilor alături de endecasilabi, rimele sînt alese dintr-o arie semantică mult mai largă, cuprinzînd și cuvinte monosilabice. Așadar, rimele nu mai sînt exclusiv paroxitone, ca în *Statui*, ci și oxitone, îmbunătățind raportul dintre cele două tipuri rimice. În *De amicitia*, de pildă, cinci rime sînt monosilabice, dintre care două rimează între ele: "bun/spun". Perechea celorlalte provine o singură dată din aceeași clasă morfologică (în cazul de față: "plin/ senin"), corespunzînd rimelor sincategoriale. Celelalte, în care apar și cuvinte monosilabice, sînt heterocategoriale: "declin" (subst.)/ "fin" (adv.)/ și "amîndoi" (numeral colectiv)/ "noi" (adj.).

Cuvinte monosilabice se întîlnesc și în rimele sonetului *Rugăciunea lui Cain.* Unele constituie perechi: "mea/ stea", "ia/ (să) stea", iar adjectivul "plini" rimează cu un substantiv bisilabic: "smochini". Și în acest sonet, însă, raportul dintre rimele sincategoriale și cele heterocategoriale este, pe ansamblu, 4:3 în favoarea primelor. Dar el putea fi și mai mare în cazul neutilizării rimelor oxitone. În *Solilocul*

lunii cuvintele monosilabice și bisilabice formează cîteva perechi rimice: "mări/ cărări", "stele/ mele", "Isus/ sus", dar Mihai Codreanu recurge frecvent la îmbinarea cuvintelor cu lungimi diferite: "frămîntări/ mări", "glastre/ albastre", "vina/ Florentina", în care apar mai ales amfibrahul (v–v) și peonul III (vv–v). Sonetul *Unei violoniste* prezintă (sub aspectul măsurii cuvintelor de rimă) unele particularități interesante. Alături de rimele monosilabice: "dar" (conj.), "rar" și "dar" (subst.) se întîlnesc cele bisilabice: "amar", "poet", "rana", "trecut" și "pierdut", trisilabice: "comoară", "vioară", "murmurat" și chiar cu lungimi de patru ("castelana") și cinci silabe: "odinioară". Rar de tot recurge Mihai Codreanu la o rimă senară ("mediocritate"), ca în sonetul *Nemurirea.*

Cîntecul deșertăciunii poate fi considerat – sub aspectul îmbinării endecasilabilor cu decasilabii, antrenînd folosirea simultană a rimelor paroxitone și oxitone – o experiență fructuoasă, cu rezultate remarcabile și în volumele ulterioare.

În *Turnul de fildeș*, rimele monosilabice intră adesea în sintagme diverse, contînd ca silabă într-o celulă ritmică. Dar în acest volum – ca și în celelalte, de altfel, structura metrică a rimelor variază. Astfel, dacă în primul catren din *Inspirația*, rimele bisilabice apar în combinații cu cele trisilabice ("sării/ izolat/ cufundat/ mării"), în al doilea toate sînt trisilabice: "uitării/ încrustat/ evocat/ visării". Dacă în *Inspirație*, ca și în *Zeița veche,* unele rime trisilabice ("răpune", "minune", "Helada", "zăpada") corespund unor amfibrahi (v – v), ele formează uneori sintagme cu structuri peonice, ca în sonetul *Digestia lui Yorick*. Procedeul este același: peonul IV (vvv–) este obținut prin legătura dintre prepoziția *de* și un substantiv,– ceea ce duce, indirect, la numărul mare de rime sincategoriale: "de faraon", "de carnaval", "de canibal", "de bunătăți".

Rimele tetrasilabice sînt de asemenea prezente: "mătrăgună" (*Poetul*), "iarmaroace", "poloboace" și "maimuțăresc" (*Actorul*), "insomnie" și "fotografii" în *Nervi în noapte*. Sonetul *Summa lex* trebuie de asemenea menționat, pentru că aici rimele tetrasilabice ("necunoscut", "creatoare") apar alături de cele pentasilabice: "nemărginirea" și "nemuritoare".

În volumul *Statui – sonete și evadări din sonet* rimele monosilabice apar, fără să fie însa numeroase: "vînt", "sînt", "*păr*" (în sintagma "fir de păr"). Rimele bisilabice oxitone se întîlnesc în mod frecvent, în cadrul aceluiași sonet, cu cele paroxitone. Astfel, în

Ioga, rimele oxitone: "prezént", "momént", "avînt" și "pămînt" și cele paroxitone: "síne", "víne", "tíne" și "Bíne" evidențiază utilizarea deopotrivă a decasilabilor și endecasilabilor, contribuind totodată la crearea unor scheme ritmice noi. În același timp, apartenența lor la diferite clase morfologice determină numărul mare de rime heterocategoriale. În catrenele sonetului *Ioga*, de pildă, toate cele patru perechi sînt formate din asemenea rime: "conștient/ prezent", "sine/ vine" și "moment/ permanent", "tine/ bine".

În *Omagiu sterp* predomină rimele trisilabice corespunzînd unui anapest (vv-), cînd versul este decasilabic: "învrăjbit", "pedepsit", "ispitit", sau unui amfibrah (v–v), în cazul endecasilabului tradițional: "cuvinte", "fierbinte", "fanatic", "jăratic". Tot în acest sonet se întîlnesc și trei rime tetrasilabice, avînd structura unui peon III (vv–v), dar cuvintele care le formează sînt, în exclusivitate, substantive: "poezie", "ironie", "armonie". Nu excludem, totuși, preocuparea lui Mihai Codreanu în privința calității rimelor utilizate. Astfel, în sonetul *Lui Eminescu* rimele catrenelor sînt heterocategoriale : "zburînd/ gînd", "supreme/ (se) teme", "blînd/ iluminînd" și "geme/ steme". În terțete, din cele trei perechi, doar una singură ("sonetul/ poetul") este sincategorială, celelalte două fiind heterocategoriale.

Cîteva rime rare – un substantiv comun sau un adjectiv rimînd cu un nume propriu – întîlnim în *Peccavi...*: "brazda/ Ahura Mazda" și "profan/ Ahriman". Tot în acest sonet Mihai Codreanu folosește ca rimă cuvîntul compus "fantasmagorie", care are două accente: unul principal, pe silaba penultimă, și altul secundar, pe a doua silabă, corespunzînd de fapt accentelor de intensitate pe care cele două cuvinte le aveau înainte de a se topi într-unul singur. Pe lîngă "fantasmagorie", rima hexasilabică mai apare o dată: "nestatornicie", în sonetul *Într-un miez de noapte*. Și acest cuvînt comportă două accente – dar procedeul accentuării prefixului fusese deja remarcat cu prilejul analizei volumelor anterioare.

Față de rimele din *Statui*, exclusiv paroxitone, Mihai Codreanu ne oferă surpriza de a utiliza, într-o poezie din ultimul său volum antum (*Sonete*, 1957), numai rime oxitone. Scris în întregime în decasilabi, *Către sonet* prezintă mai multe particularități. Primul catren, de pildă, are numai rime bisilabice: "Sonet/ furat/ luptat/ corset", iar primul terțet numai rime trisilabice: "poezii/ armonii/ dăruit". Atît în catrene cît și în terțete există cîte o pereche de rime sincategoriale, celelalte fiind heterocategoriale.

De obicei, în același sonet sînt îmbinate cuvinte de rimă avînd structuri metrice diferite. În *Crainicul nopții*, de exemplu, cinci dintre ele sînt monosilabice: "ea", "stea", "grea", "sau", "dau", șase sînt bisilabice: "toate", "poate", "tainic", "fiori", "crainic", "surori", două sînt trisilabice: "ciudate", "cucuvea", iar "înstelate" este rimă tetrasilabică. În catrene toate perechile sînt heterocategoriale, iar în terțete, din trei perechi, una este sincategorială.

În *Melancolie* evantaiul rimelor cu măsuri diferite este și mai larg. Pe lîngă rimele monosilabice: "vis", "stînci", bisilabice: "închis", "adînci", trisilabice: "esența", "poezii", "armonii", "prezența", "calorii" și tetrasilabice: "Providența", "existența", "rentrupare", "cugetare", apare și o rimă pentasilabică: "fantasmagorii". Dar în catrenele acestui sonet, ca urmare a folosirii exclusive a substantivelor, toate perechile sînt sincategoriale, spre deosebire de terțete unde raportul este 2:1 în favoarea celor heterocategoriale.

Rimele hexasilabice lipsesc din acest volum. În schimb, cele pentasilabice sînt mai numeroase decît în volumele anterioare. Alături de rima deja citată mai pot fi menționate: "nedumerită" (*Spre culmi*), "octogenară" (*Orbul*) și "exuberanță" (*Cum se călește fierul*).

Spre deosebire de Eminescu, autorul *Statuilor* utilizează și rimele oxitone, care determină modificări esențiale în schemele ritmice și (în general) în structura sonetului.

Nu se poate afirma că Mihai Codreanu a urmărit cu insistență un anumit raport între cele două categorii de rime. Dar folosirea rimelor oxitone – ceea ce denotă un efort remarcabil în încercarea de a da o notă distinctă sonetului său – se soldează, mai ales în terțete, cu rezultate notabile, avînd ca efect numărul relativ mare de rime heterocategoriale.

III. V. VOICULESCU

1. *Sonetul în succesiunea etapelor creatoare*

Situarea lui V. Voiculescu printre sonetiştii noştri de frunte pare încă unora o încercare hazardată. Pînă în 1964, anul apariţiei volumului postum *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*, poetul cultivase sonetul în mod sporadic şi fără rezultate deosebite. Chiar dacă certifică o anumită preocupare pentru formele fixe, antumele nu dezvăluie personalitatea celui care, începînd din 1964, va forma – în ochii criticii – împreună cu M. Eminescu si Mihai Codreanu, trinitatea de aur a sonetului românesc.

Prin tehnica descrierii mai ales, *Noapte de iarnă*[1] este tributară *Pastelurilor* lui V. Alecsandri, după cum sonetul *Amintirea*[2] are vizibile tangenţe cu lirica erotică a lui Al. Vlahuţă. Nici *Vînătoare veche*[3]–cu toată linia delicată a desenului – nu se depărtează prea mult de *Pajerele* "medievalistului" Mateiu I. Caragiale. Constantă rămîne însă preocuparea pentru expresie, termenii de sorginte populară fiind meniţi să dea versului o coloratură aparte. Uneori, în absenţa unor tropi adecvaţi, regionalismele sînt acelea care salvează strofa de monotonie: "Întinşi, apoi, ca trîmba, pe ogoare,/ Porneau să bată ţărnele-nverzite/ *Ulmînd* cu botul urmele găsite/ *Chefneau* copoii ageri prin răzoare"[4] (*Vînătoare veche*). În *Istoria literaturii române contemporane*, E. Lovinescu observa că "tonalitatea de expresie", specifică liricii lui V. Voiculescu, este efectul posesiunii limbii, "a unei limbi rurale, inedite şi uneori inestetice"[5]. Volumul

din 1921, al cărui titlu sugerează depășirea unei faze artistice, nu anulează ci întărește afirmația criticului de la *Sburătorul*. Sonetele din *Pîrgă* mărturisesc în continuare atracția exercitată de un anumit zăcămînt lexical, dar și interesul pentru exprimarea metaforică. Dacă în *Icoane de toamnă* momentul înserării este văzut cu ochi de pictor, cuvintele "pălălaie", "corlată" și "maramză" corespunzînd unor tușe de efect, în *Nuntă țărănească* imaginile dau relief reflecției poetice. Prin iubire, omul trăiește sentimentul veșniciei–importantă fiind intensitatea și nu durata: "Asupra lor Iubirea veghează, priincioasă, /Le-alcătuie pătule de iarbă mătăsoasă,/ Deschide Veșnicia și timpul cade mort".

În volumele următoare: *Poeme cu îngeri*[6] (1927), *Destin*[7] (1933) și *Urcuș*[8] (1937), concomitent cu abordarea unor teme ce-și găseau o rezonanță mai adîncă în sufletul modern, V. Voiculescu își revizuiește vocabularul poetic, dar nu în sensul eliminării cuvintelor "colțuroase", ci al valorificării puterii lor sugestive. Un crez estetic mai înalt îl determină să aleagă cuvintele în funcție de sonoritatea lor, astfel încît versul să posede și virtuți muzicale. În unele poezii, printre care și *Noaptea*[9], viziunea plastică e precumpănitoare: "Un fir nu se prelinge din marele mister;/ Căci noaptea stînd de pază nimica să nu-i scape,/ Cu mîinile-apasate pe naltul zodier,// Dospind întunecimea în care să se-ngroape,/ Cu grijă își strecoară posacele ei ape/ Prin vastul ciur de aur al veșnicului cer".

Ceva mai tîrziu, viziunea plastică va ceda locul celei muzicale. Dincolo de frumusețea imaginilor, ceea ce impresionează în *Scutul Minervii*[10] este aliterația: "Ți-ai stins în piept ecoul de aur al iubirii,/ Pui patimei zăbală și frîu închipuirii/ Cleștarul minții tale zeiței dînd în pază".

Întrezăriri[11] (1939) ocupă un loc aparte în ansamblul creației voiculesciene. Nota gravă a discursului liric este dată de meditația privind marile disponibilități ale spiritului de a depăși materia impură. Mergînd pe linia lui Baudelaire, autorul subliniază dualitatea ființei umane (*Ecce homo*). Incursiunile în constiință, tot mai numeroase, îi dezvăluie un univers misterios (*Psihanaliză*). "Pîrtiile către rai" trec pe undeva "pe marginile sufletului" (*Rugăciune*). Adesea "haite mari de gînduri" îl asaltează cu întrebarea dacă nu cumva divinitatea însăși este un obstacol în calea cunoașterii de sine (*Sonata morții*). În sfîrșit, pentru ființa perisabilă, singura mîngîiere și salvare rămîne frumusețea: "Nu este mîntuire decît prin

frumusețe". De aici și voluptatea cu care Voiculescu oficiază pe altarul păgîn al iubirii (*Crăiasa de zăpadă, Fecioara*). Versul, avînd și virtuți gnomice, este – mai ales în acest volum – expresia unei deschideri a spiritului voiculescian spre neliniștea modernă. În acest context, sonetele se remarcă prin diversitate structurală și tematică. Asemeni lui Mallarmé, poetul construiește "sub ochii vremii răi și pînditori" un univers al său, funcția spiritului fiind aceea de a ordona materia: "Zămislitor de spații vii în care/ Subjug văzduhul și-ntre stîlpi îl leg,/ Cît cotropesc azur pe-atît mai tare/ Cu piatra și pămîntul mă-nțeleg" (*Arhitectul*). O durere metafizică, ce s-ar putea traduce prin setea de neant, scapă oricărei explicații logice: "Plutesc în noi dureri neatîrnate/ De nici un dor, de nici o altă rană" (*Altitudine*).

V. Voiculescu apare aici într-o ipostază nouă. El nu se mai mulțumește să recepteze imaginea lucrurilor, ci caută să înțeleagă lumea, operație dificilă, care presupune, înainte de toate, cunoașterea de sine. Luminînd ascunzișurile propriului suflet, poetul își descoperă vocația de creator (*Arhitectul*), fără a-și ignora condiția (*Altitudine*). Numai arta este capabilă să vorbească posterității despre existența cuiva. De esență shakespeariană, ideea că poezia învinge timpul și înlătură uitarea merită să fie reținută, pentru că apare tot într-un sonet: "Acoperiș al meu, eternitate,/ Cad stelele la marginea-ți augustă" (*Versul*).

Vreme de aproape două decenii, Voiculescu a trăit o adevărată dramă intimă, de natură artistică, alimentată de imposibilitatea comunicării cu publicul. Deși volumul *Veghe* fusese pregătit pentru tipar în 1944, el n-a apărut decît foarte tîrziu, în 1968, fiind inclus în antologia îngrijită de Aurel Rău. Versurile rămase în manuscrise, ordonate cronologic de fiul poetului, aveau să formeze substanța altui volum: *Clepsidra*.

Alegorismul din volumele anterioare este încă destul de evident. Sînt personificate nu numai elementele peisajului ("Sibilă prinsă-n spasme cu fruntea spumegîndă, / O pluță despletită profetizează-n vînt"), ci anotimpul însuși: "Și carnea goală-a verii deodată se-nfioară". Unele versuri amintesc, prin formulare dar și prin idee poetică, de sonetele din 1964. Într-o *Inscripție pe marginea unui basm*, un astfel de exemplu întîlnim în primul terțet: "Cutreier pur ca gîndul mai sus de văi și lume". *Actorul*, deși scris în alexandrini

românești, conține ecouri din sonetele lui Mihai Codreanu inspirate din lumea teatrului.

Sonetele din ciclul *Oracole*, aparținînd tot volumului *Veghe*, au tematică variată. Poetul este un oracol ("Mă zbuciumă oracole-n zadar") dar viziunile lui nu sînt înțelese de ceilalți: "O, ce-ați făcut? vedenii mă frămîntă" (*Dodona*). Cîntecul poetului presupune dragoste, dar și sacrificiu: "El inima fîșie cu fîșie/ Și-a sfîșiat-o și-a-ntocmit-o liră" (*Orfeu*). *Cartea* este "visterie doldora de vise,/ Fermecată ladă a Pandorii,/ Unde toate duhurile-nchise/ Schimbă-n aur plumbul închisorii!" Nu lipsesc nici alte cunoscute personaje mitologice, care dau chiar titlul sonetelor: *Ariadna, Hermes. Plugărie*, din același volum, pare o întoarcere nostalgică la viziunea frustă asupra Erosului: "Nu mai visez la palide domnițe,/ Rîvnesc arzuia carne dolofană,/ Pietroșii nuri ce-aduc de la căpițe/ Sălbatic iz cu gust de buruiană". *Tudor Arghezi* este un sonet în care V. Voiculescu îl omagiază pe contemporanul care a știut, ca nimeni altul, să "potrivească" ideile și cuvintele: "Rămîne-un mag al lumii, un alchimist, acel/ Ce-a înjugat c-un zîmbet azurul la injurii". *Pronie săracă*, scris în alexandrini, se apropie de *Ultimele sonete...* prin exprimarea aforistică: "Eternitatea noastră e încă tot uitarea"; "Ne peticim destinul cu zdrențe vechi de mit".

În volumul *Clepsidra* se regăsesc numeroase idei ce vor sta la baza sonetelor din 1964. Astfel, deși "Iubirea pururi curge-nvolburată", numai trăirea ei spirituală îi justifică valoarea: "Împărăția clipelor de clisă/ N-o birui, numărîndu-i bobul, ci să/ Trăiești eternul timp interior" (*Clepsidra*). Altă dată iubirea se confundă cu divinitatea, – două elemente sacre la care apelează frecvent V. Voiculescu în poemele sale. "Cu ce adînc să te măsor? de unde/ Atîta înălțime să te-ating" – se întreabă poetul în *Întîia dragoste* – pentru a răspunde, în *Autoportret romantic (la 67 de ani*) că totul (inclusiv arta) este creația visului atotputernic: "Visez mereu, căci visul mi-e trezie".

Într-un interviu acordat lui I. Valerian, în 1927, V. Voiculescu declara că influențele străine "se găsesc folositoare pentru literatură, dar nu și pentru poet". El are dreptul "să se orienteze în literatura străină, dar să nu-și altereze personalitatea"[12].

După aproape patru decenii chestiunea influențelor străine a reintrat în actualitate, de această dată cel vizat fiind Voiculescu însuși. Publicarea *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în*

traducere imaginară... a impus raportarea volumului la creația voiculesciană, pe de o parte, iar pe de altă parte la opera poetică a maestrului său englez.

Diversele ipoteze emise în legătură cu alegerea modelului nu prezintă importanță. Ne interesează doar răspunsul la întrebarea fundamentală, pe care nimeni n-a putut-o ocoli și care se referă, cum e și firesc, la valoarea sonetelor tipărite în 1964.

Perpessicius, prefațînd ediția, vede în ele "una din marile zile festive ale lirismului nostru contemporan"[13], dar și "una din acele surprize pe care singure misterele creației ni le rezervă"[14]. O admirație totală față de cele 90 de sonete, numerotate în continuarea celor 154 rămase de la "Marele Brit", manifestă Zoe Dumitrescu-Bușulenga: "Arzător elogiu al vieții și iubirii purtate spre culmi, sonetele lui Voiculescu devin, la adăpostul măștii istorice și al convențiilor shakespeariene, operă de sine stătătoare, crescută organic și încununînd genial creația poetului român"[15]. Vladimir Streinu vorbește despre "un caz de tulburător mimetism creator"[16], idee împărtășită și de Aurel Rău, atunci cînd acesta afirmă că Voiculescu "realizează cel puțin cea mai fidelă transpunere, superioară tuturora, din toate literaturile"[17].

Critica *de întîmpinare* a vehiculat numeroase păreri, dar acestea s-au ramificat de fapt în cîteva nuclee ideatice. Adrian Marino, de pildă, consideră că substanța poeziei din 1964 este "concentrată exclusiv pe latura erotică", dar "densitatea" ei constă în faptul că "poetul reține doar esențele", propunînd în ultimă instanță "propria sa definiție a iubirii"[18]. Apropierea de Shakespeare vizează mai ales "spiritualizarea iubirii"[19]. Vorbind despre "purul arhetip" (în sonetul CCXIV) sau despre "transcendere" (*CCII*), V. Voiculescu face prin Shakespeare legătura cu filosofia lui Platon, dar și cu poezia modernă: "Atunci se observă la V. Voiculescu, ca și la Baudelaire, ca și la Arghezi, o pendulare, amestec de elan și prăbușire a spiritului în luptă cu pămîntul"[20]. Dar nota particulară a volumului din 1964 este dată de năzuința constantă de a căuta și atinge absolutul: "Îndrăgostitul caută absolutul în iubire, creatorul în artă, și V. Voiculescu este preocupat în cel mai înalt grad să concilieze acest antagonism de structură"[21].

Comentînd volumul din 1964, considerat "o enigmă cu multiple fețe"[22], Mircea Tomuș observă legătura dialectică dintre acesta și poezia anterioară, "un proces fără oprire", caracterizat prin "continua

transformare internă a sentimentelor"[23]. "Dramatismul sonetelor lui Voiculescu este evident"[24], ca și "descendența" și "vecinătatea" românească (Eminescu, Arghezi) și străină, "care îl ancorează pe Voiculescu strîns în ascendența shakespeariană, trecînd prin Petrarca și urcînd pînă la Platon"[25]. Cum la acea dată nu se făcea critică textualistă, filiația motivelor – deși ușor de remarcat[26] – nu este considerată "cea mai importantă problemă care se pune în exegeza acestui volum de sonete"[27], valoarea acestora fiind dată de "încărcătura lor emotivă deosebită"[28].

În ciuda numeroaselor sale "orientări artistice", sonetele au "o înfățișare statornică de dramă lirică"[29]–afirmă Vladimir Streinu, care enumeră însă și elementele ușor recognoscibile împrumutate de la marele brit. Astfel, dacă la Shakespeare triunghiul erotic era format din poet, "misteriosul W.H." și "Dark Lady", la Voiculescu apar, alături de artist, "prințul hermetic" și "oacheșa" denumită adesea "fățarnică și rece". Unele motive, cum ar fi: adorația religioasă, patima trupească și conștiința eternității prin artă sînt de asemenea preluate de la Shakespeare[30]. Spre deosebire de înaintașul englez, care a sintetizat în sonetele sale "istoria lirismului medieval și petrarchist, adăugîndu-i un clocot pasional unic", Voiculescu recurge mai ales la "motive lirice romantice și moderne, cum este ideea de geniu dominator prin poezie..."[31] Concluzia lui Vladimir Streinu se îndreaptă spre "un caz de tulburător mimetism creator", deoarece – cunoscut mai ales ca poet conceptualist – Voiculescu "rostește deodată, de sub o mască ilustră și la o vîrstă rece, adevărul ignific al celei mai sbuciumate și tinerești împătimiri"[32].

Interpretarea la care ajunge Ion Oarcăsu[33] privind caracterul inițiatic al sonetelor voiculesciene are la bază ideea influenței lui Platon asupra poetului român. Comentînd sonetul *CLXX*, criticul afirmă: "*Tărîmul eternelor idei* este domeniul arhetipurilor, regatul ființelor ideale, *supremele matrițe,* formele perfecte"[34]. Tot așa, "Cele două ființe misterioase, tînărul și femeia, polarizează metaforic idealul platonician al desăvîrșirii"[35], iar versul "Perechea este țelul, porunca sacră-a firii" din sonetul *CLXIV* este astfel interpretat: "Perechea pierdută" se întoarce în liniștea primordială, spre a contempla lumea arhetipurilor"[36]. În viziunea lui Voiculescu, "femeia este mai des principiu"[37], amintind de poezia sa conceptuală. Criticul conchide că "poezia postumă a lui V. Voiculescu are mai multe straturi: peste un fond erotic, mai exact pasional, agitat și viguros, se

suprapune o lirică a seninătății metafizice, de nuanță platoniciană, cînd geniul (citește: filosoful, înțeleptul ajuns în faza deplinei inițieri în tainele lumii văzute și nevăzute!) admiră de la mică distanță regatul arhetipurilor"[38].

În scurtul pasaj pe care-l consacră *Ultimelor sonete...* în *Metamorfozele poeziei*, Nicolae Manolescu subliniază că "Tema lui V. Voiculescu nu este de fapt iubirea, ci poezia iubirii"[39], aducînd un argument esențial: "Poetul își ia un punct de plecare livresc și își inventează o nouă manieră"[40]. Deși sînt "desăvîrșite în felul lor", sonetele acestea sînt "pure discursuri despre iubire"[41].

Marin Mincu se dovedește sever în analiza critică pe care o întreprinde: "Lipsit de un timbru specific rezonant la început, limpezit și personal abia în *Poeme cu îngeri* (1927) și *Destin* (1933), difuz și mimetic spre sfîrșitul carierei lirice, a predispus la îndoieli în privința valorii, dînd totuși un exemplu de asceză spirituală prin autoclaustrare"[42]. Iar Ion Rotaru citează în întregime ultimul sonet pentru a remarca "supunerea dramatică a poetului față de covîrșitorul model"[43].

O cercetare a liricii erotice voiculesciene, în ansamblul ei, demonstrează legătura sonetelor publicate în 1964 cu poeziile sale mai vechi, după cum "subordonarea" la o "operă model" impune reevaluarea termenului de *epigonism*. Ideea îi aparține lui Ștefan Aug. Doinaș, care-l înscrie pe V. Voiculescu printre epigonii "majori"[44]. Aceștia apelează la "spiritul creator al unui înaintaș pe care-l admiră" și care se prezintă "sub forma unui *text invizibil*, înscris în cultura omenirii"[45]. Argumentarea continuă, pentru ca în final verdictul să-l avantajeze pe Voiculescu: "Scriind *așa cum ar fi scris* maestrul, dacă ar fi trăit în locul lor, ei realizează o operă care prelungește în timp spiritul operei model, creează, deci, ceea ce Voiculescu numește o *traducere imaginară*: operă de valoare personală incontestabilă, care mărturisește o înrudire spirituală cu opera model"[46].

După Ov. S. Crohmălniceanu, aceste sonete, de o reală frumusețe, nu puteau fi scrise decît de un poet cu o profundă sensibilitate religioasă: "Se naște, însă, întrebarea, cum a putut să se adapteze poetul creștin prin excelență unui asemenea rol infernal? Răspunsul cred că trebuie căutat tot în sensibilitatea religioasă a lui V. Voiculescu, oricît de paradoxal ar părea. A trăi tentația păcatului și a lupta să o birui e un exercițiu mistic frecvent. V. Voiculescu s-a simțit împins

să-l facă sub imboldul naturii sale telurice, probabil și datorită cumulului de vicii înnobilate din sonetele shakespeariene"[47].

Prima monografie consacrată lui V. Voiculescu i-o datorăm lui Ion Apetroaie, care consideră *Ultimele sonete...* "o mitologie completă a Erosului, crescută din viziunea gravă a sentimentelor, punctate de atitudini moderne ale unui meditativ complicat, deschis dramei sentimentale și de spirit"[48]. Cu remarcabilă pătrundere se observă că "unitatea volumului e asigurată de tensiunea spre desăvîrșirea în artă prin transpunerea absolutului erotic"[49]. În acest sens, "fascinația orfică a femeii determină adoratorul s-o sacralizeze"[50], dar în același timp ea contribuie la "întemeierea tripticului propriu sonetului voiculescian: Iubire – Artă – Eternitate"[51].

După Eugen Simion, sonetele publicate postum vădesc "o dorință de purificare și depășire, încît se poate vorbi la V. Voiculescu de un simbolism ascensional ca în pictura lui El Greco"[52]. Simbolurile (*Destin, Nemurire, Esență* etc.) sînt de fapt noțiuni pe care V. Voiculescu le vehiculase și altădată. "Uneori–constată criticul – ele sînt înlocuite cu imagini mai complicate, cum e aceea a cerului platonician, lăcaș al arhetipurilor"[53]. Dar "Stăruitoare este la Voiculescu referința la artă"[54], poezia asigurînd "eternitatea sentimentului"[55]. Deși asupra sonetelor se pot face numeroase speculații, valoarea lor rezidă în "ardoarea pe care Voiculescu o pune în a exprima formele unei iubiri spiritualizate"[56].

O sinteză a părerilor critice exprimate în decursul anilor în legătură cu volumul din 1964 realizează Roxana Sorescu. Ea ajunge astfel la concluzia că sonetele lui V. Voiculescu își dezvăluie valențele la trei nivele interpretative: "primul este nivelul uman, al anecdotei biografice, al înregistrării de sentimente și al reacțiilor pasionale; al doilea este nivelul simbolic, ținînd de reacțiile afective și intelectuale ale creatorului cu obiectul creației, iar al treilea este nivelul cunoașterii metafizice, al inițierii în formele de comunicare cu universul, nivel mascat de drama reală din celelalte două, mai repede accesibile"[57].

Filiația temelor și motivelor, încercată de majoritatea criticilor citați este posibilă și utilă. Dar cu această ocazie se relevă și "rolul ambiguității la poetul român, ca un mijloc în plus de sugestivitate poetică"[58]. Pe aceeași linie trebuie menționat și studiul lui Adrian Poruciuc, care stabilește un paralelism revelator între datele oferite

de sonetele marelui brit și cele specifice poetului român. El constată, de pildă, că protectorul lui Shakespeare a existat în realitate, pe cînd în cazul lui V. Voiculescu el se dovedește mai mult o invenție: "Dacă sonetistul român și-a creat protectorul doar prin fenomenalizarea unei idei, am avea în acest caz dovada unei înalte puteri imaginative"[59].

Cele 90 de sonete, reprezentînd partea cea mai durabilă a creației lirice voiculesciene, vădesc o detașare de cotidian în favoarea receptării "timpului interior", spre care îl obligă deopotrivă bătrînețea și atitudinea – indiferentă sau ostilă – a contemporanilor. În acest sens, anumite versuri din sonetul *Autoportret romantic (la 67 de ani)* ar putea figura ca *motto* la volumul din 1964: "Nu mai întreb ce vremuri bat afară; / Privesc, în mine, pulberea de seară, / Și coborînd lăuntrica mea scară, // Mă sprijin în condei ca în toiag".

Pentru septuagenarul român, Shakespeare este simbolul desăvîrșirii în artă. Spre acest "ocean de geniu" își îndreaptă așadar privirea, dar nu cu intenția de a-l imita servil, chiar dacă îi împrumută metoda, ci pentru a vorbi despre sine, despre artă și iubire. Numai citite astfel, unele sonete dezvăluie drama omului și poetului V. Voiculescu. Greșește, fără îndoială, cine vede în ele doar ipostazele iubirii.

Sub aspect biologic, Voiculescu are nostalgia trecutului, a tinereții iremediabil pierdute, viitorul fiind de fapt prefigurarea neantului; ca artist – și acest gînd îl doare infinit mai mult decît ideea morții fizice – el nu are încă certitudinea că va intra în conștiința posterității. Edificator în acest sens este sonetul *CLXXXIX*, etichetat de Perpessicius drept erotic[60]. În primul catren, conform convenției pe care și-a propus-o și pe care o respectă, el creează atmosfera specific shakespeariană, cu mențiunea că aici *iubirea* se substituie *artei*. Celelalte versuri conțin o tulburătoare confesiune a poetului bătrîn și uitat... Nicăieri Shakespeare nu se îndoiește de propria-i valoare. Numele lui va străluci peste veacuri, făcîndu-i nemuritori și pe cei doi îndrăgostiți. Pe Voiculescu, dimpotrivă, îl obsedează "alt soi de noapte, grea" – adică uitarea, intuită "mai limpede ca gheața și rece tot ca ea". În condițiile în care pilonii morali se prăbușesc rînd pe rînd, pînă și ultima speranță – poezia – este pusă sub semnul întrebării. Dar iată acest memorabil sonet: "Nu m-au tîrît spre tine nici stearpa desfrînare,/ Nici vițiul fățarnic, ci patima senină; / Cînd fluturul își arde aripa-n lumînare, / El nu

rîvnește seul, ci magica lumină. / Mă sprijin pe-amintire acum... și-apoi pe moarte; / Toți ceilalți stîlpi cu lumea de-odată s-au surpat, / Iubirea putrezește pe undeva, departe,/ Eternitatea-i încă un vis dezaripat. / M-adun de pretutindeni, mă-nchid de-o grijă sumbră,/ Mi-e sufletul zadarnic și cere să se culce; / Prin slăvi amurgul trece misterios de dulce / Și-n umedul lui giulgiu mă-nfășură cu umbre... // Nici stea, nici cîntec; vine alt soi de noapte, grea, / Mai limpede ca gheața... și rece tot ca ea".

Uneori trecerea de la o tonalitate la alta se face brusc, excluzîndu-se posibilitatea unei duble interpretări. Atmosfera shakespeariană din primele versuri este anulată de conținutul celorlalte. Abia distihul final continuă – pentru unitatea poeziei – ideea din catrenul inițial: "Cu chipul tău pe masă trudesc să mă inspir.../ Ca un jongleur ce scoate cînd flăcări, cînd cordele, / Aceste versuri scrise să te desfeți cu ele / Din inima mea arsă le-am scos să ți le-nșir./ Sînt psalmii mei de taină, o rugă necurmată, / În ei am pus Iubirea lîngă Eternitate, / Să lupte cu vrăjmașul Destin îngemănate: / M-au părăsit și ele, trădînd cu tine-odată./ ...Grăbită, căruntețea mă-mbracă-n promoroacă, / Amarnice vîntoase de gînduri și nesomn, / Smuls unul cîte unul, de visuri mă dezghioacă.../ Pe rîpile uitării, însingurat, mă-ntomn.// Îndură-te, coboară și vino de mă vezi/ Pîn' nu s-aștern pe mine solemnele zăpezi" (*CLXXVI*).

Același procedeu este utilizat și în sonetul *CXCIV*. Glosele pe marginea iubirii sînt mai mult un pretext pentru următoarea mărturisire nu lipsită de accente tragice: "Tu nu știi ce amară e gloria tîrzie, / Cînd nu mai ai un dinte, s-o muști, în gura hîdă.../ Nevolnic, ți-e rușine de cruda poezie, / Ca de-o femeie gata de rîvna ta să-și rîdă".

Autoclaustrarea este un act volițional, dar nu trebuie să ignorăm nici cauzele externe care au generat-o. Aluzii destul de străvezii sînt încorporate în versurile acestui volum: "Să n-asculți ponegrirea, nici clevetiri mulțime/ Cu care azi mă-mproașcă prietenii de ieri" *(CLXXII*), sau "Ne ocolesc cu grijă amici, vrăjmași: se știe, / Ruinele de temple-s cuibare mari de șerpi" (*CCIII*).

Titlul volumului este sugestiv și în alt sens: atribuindu-i lui Shakespeare asemenea considerații, poetul român vizează o anumită imunitate față de critica literară a momentului.

Dacă, în general, amănuntul biografic este mai puțin semnificativ în opera literară, nu trebuie uitat că în acest caz el capătă o valoare de simbol. Puse într-un anumit context, *iubirea* și

bătrînețea–care țin mai degrabă de biografia intimă a scriitorului – intră ca elemente fundamentale într-o creație literară al cărei dramatism a fost nu o dată subliniat.

Că Voiculescu s-a ridicat pe culmile lirismului o dovedesc versurile erotice. Meșteșugite cu har, ele sînt străbătute cînd de senzualitate, cînd de adorație aproape mistică. Sublimarea sentimentelor și esențializarea formelor se realizează ca urmare a depășirii timpului mecanic în favoarea celui sufletesc, ce permite frumuseții și iubirii contopirea cu arta. Despărțind eternul de efemer, poetul năzuiește să admire materializarea arhetipului platonician al *principiului feminin*: "Dar te strămut în mine cînd pleoapele s-aștern / Alcătuită-aievea din tot ca ai etern" *(CXCVII)*. Magul își apropie frumusețea dematerializată, regăsindu-și forța vitală cu ajutorul acestui elixir: "Plecat ca peste-o floare, te rup și te respir.../ Și nu mai ești de-acuma trupească o făptură,/ Ci un potir de unde sug viața și strîng mir" (*CLVIII*). Ca și Baudelaire, el păstrează numai esența: "Ți-am supt adînc esența și te-am golit de tine.../ Plec numai cu splendoarea și frumusețea ta" (*CCXXIX*). Poezia este o "văpaie" care preschimbă "cărbunele iubirii" în "diamant"[61]. Timpul mecanic fiind abolit, *văpaia* arde veșnic: "Puterea mea e jarul închis, ca-n nestemată,/ Ce arde dur și rece-n lăuntricul său joc: / De la crearea lumii, cu aștrii toți deodată,/ Nu se mai stinge-n mine originarul foc" (*CCIV*).

Dacă la Shakespeare "Timpul-fur"[62] degradează frumusețea[63] anulînd în cele din urmă și iubirea,[64] la Voiculescu timpul este "hoinarul cerșetor", căruia iubita îi aruncă nepăsătoare "fărîme" din "marea-i frumusețe". Acțiunea lui distructivă nu se exercită asupra artei[65]: "Atît: eternitatea mi-e singura unealtă / Să nemuresc în spirit icoana ta înaltă" (*CCXX*), dar nici asupra sentimentelor poetului: "În veci mai credincioasă ca soarele de sus, / Iubirea mea nu are nici iarnă, nici apus" (*CCXXXVI*).

Arta, frumusețea și iubirea nu mai sînt realități distincte, ci elementele unei singure structuri: "Cum se mlădie versul grumazului, răsare / Un istm de frumusețe, să lege-n armonii/ Nemuritoarea strofă a pieptului, din care/ Ies brațe-ngemănate ca două melodii: / Și-un orizont de slavă în tine-nchizi și iei/ Cu glorioase coapse sonetul cînd închei" (*CCXVIII*).

Plecînd de la o experiență personală, Shakespeare exaltă naturalul, opunîndu-se idealizării frumuseții feminine[66]. Elemente petrarchiste pot fi, totuși, depistate în opera marelui Will. Voiculescu

"petrarchizează" adesea, considerîndu-și iubita modelată după tiparul desăvîrșirii fizice: "În toată-a ei făptură nu e nici o greșeală" (*CCXXXVIII*).

Fie prin imagini, fie prin idee poetică, unele sonete (*CXCII, CCXXIX, CCXXXII, CCXLI*) ne duc mai degrabă spre Baudelaire, după cum altele, în care dominantă e senzualitatea, își găsesc izvorul în erotica mai veche a lui V. Voiculescu, ilustrată de *Cîntec pentru dezbrăcare, Fata din dafin, Crăiasa de zăpadă* etc.

Omagiindu-l pe Shakespeare, el face implicit elogiul artei nepieritoare. Umilința cu care se spovedește în finalul volumului conține și o secretă bucurie: aceea de a fi trăit în raza fierbinte și binefăcătoare a poeziei adevărate: "Dar tu ești soare veșnic: o clipă poți ierta/ Să fiu o biată gîză jucînd în raza ta" (*CCXLIV*).

Nici o clipă, desigur, Voiculescu nu s-a gîndit să-l urmeze *stricto sensu* pe Shakespeare. Originalitatea poetului nostru constă în capacitatea de a reformula unele idei despre artă, în frumusețea expresiei, în muzicalitatea versurilor, ca și în soluțiile prozodice–adesea inedite. Alegerea sonetului ca mijloc de exprimare denotă atracția perfecțiunii, vizibilă, în timp, prin operația statornică de purificare a limbajului poetic și atenta cizelare a imaginilor. În comparație cu anterioarele decantări lirice, *Ultimele sonete...*, mai dense și mai bogate în sensuri, se înalță în sfera artei nemuritoare, transformînd visul magului în realitate.

2. Structura sonetelor

Discuția despre structura sonetelor lui V. Voiculescu trebuie să pornească de la constatarea că în opera sa lirică se pot distinge două mari etape. Prima, cuprinzînd volumele de pînă la 1964, – dar cunoscînd și ea mai multe faze – este o lungă și anevoioasă perioadă de tatonări, în care V. Voiculescu încearcă experiențele cele mai diverse. Totuși, în această primă etapă, două direcții sînt urmate îndeaproape, ducînd fie spre endecasilabul eminescian, fie spre alexandrinul românesc pus în circulație de I. Heliade Rădulescu, dar cultivat cu succes și de Mateiu I. Caragiale sau de Ion Pillat. O a doua etapă, mult mai unitară în ansamblul ei, se rezumă la volumul

Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu, în care autorul lor folosește alexandrinul (cu varianta lui catalectică), părăsind astfel definitiv modelul eminescian și eventualul calificativ de "epigon înzestrat". Rezultatele cu totul remarcabile la care ajunge sînt rodul unor experiențe existențiale extrem de complexe, dar și al artei dobîndite pe parcursul mai multor decenii de activitate literară.

Primul sonet al poetului se intitulează *Legendă* și a fost publicat în nr. 29 din 30 aprilie 1916 al revistei *Flacăra*[1]. Între debutul editorial (*Poezii*, 1916) și volumul *Destin* (1933), cultivarea sonetului este sporadică, V. Voiculescu familiarizîndu-se cu rigorile formei fixe. *Noapte de iarnă* și *Vînătoare veche* urmează îndeaproape – în privința metrului și a dispunerii rimelor – modele devenite celebre. Tipul petrarchist abba/abba//cdc/ede este specific *Nopții de iarnă*, iar cel eminescian (abba/baab// cdc/ede) se întîlnește în *Vînătoare veche*. Timide inovații se observă în *Amintirea*, unde cele 15 versuri (!) sînt grupate în două catrene, două terțete și un vers independent, conform schemei: abab/baba//ccd/eed/e. Sub aspectul metricii, volumul *Pîrgă* (1921) ilustrează tranziția de la endecasilabul statuat de Eminescu, la alexandrinul românesc. Acest metru este specific sonetelor *Icoane de toamnă* și *Nuntă țărănească*. Din structura formei fixe eminesciene a fost păstrată numai dispunerea rimelor în catrene: abba/baab.

O mențiune specială trebuie făcută în legătură cu sonetul *Noaptea* din volumul *Destin* (1933), al cărui metru variază între 14 și 13 silabe, dar a cărui schemă rimică (abba/baab//cdc/dcd) se întîlnește în 19 sonete eminesciene. Această poezie, pusă în relație cu sonetul *Scutul Minervii* din volumul *Urcuș* (1937), ne duce la concluzia că, deși concepute în perioade diferite, ele au cîteva elemente comune, prin care se face legătura cu sonetele mai vechi. Utilizarea alexandrinului, de pildă, ar fi un semn că poetul a găsit metrul adecvat, dar îmbinarea rimelor (cele din terțete, în special) nu denotă încă preferința pentru un anumit tip. E drept, existența unui număr de trei rime în terțete permite diverse combinații, numai că marii sonetiști – Petrarca, Ronsard, Eminescu la noi – nu apelează la toate. Această libertate în modul de a dispune rimele și-o asumă unii poeți moderni care, chiar atunci cînd scriu sonete, acceptă cu greu rigorile formei fixe[2].

Comparativ cu *Noaptea*, *Scutul Minervii* evidenţiază orientarea mai decisă spre modelele străine. Dacă în catrene dispunerea rimelor aminteşte de *Canţonierul* lui Petrarca (abab/abab), terţetele (ccd/eed) vădesc influenţa lui Baudelaire[3]. Prin Petrarca, Voiculescu ajunge aproape de izvorul sonetului; prin Baudelaire se înalţă în sfera liricii moderne căreia, de fapt, îi aparţine.

Experienţa începută cu volumul *Pîrgă*, în care sonetele scrise în endecasilabi (*Vînătoare veche*, *Amintirea*) alternau cu cele scrise în alexandrini (*Icoane de toamnă*, *Nuntă ţărănească*) este continuată în volumul din 1939, *Întrezăriri*. Un sonet are măsura versurilor de 11 silabe (*Altitudine*), dar alături de endecasilabi poate apărea şi decasilabul (*Arhitectul*, *Dor de tinereţe*, *Versul*), pe cînd în altă serie de sonete V. Voiculescu utilizează alexandrinul cu varianta lui catalectică (*După ploaie* şi *Între albe reptile*).

Numai *Altitudine* şi *Arhitectul* au aceeaşi schemă rimică în catrene (abab/baba), – schemă la care apelase şi în urmă cu 18 ani, cînd scrisese *Amintirea*. Ea nu apare nici la Eminescu şi nici la sonetiştii din perioada interbelică. Grija pentru dispunerea diferită a rimelor în catrene se observă şi în celelalte sonete. Astfel, dacă în *Dor de tinereţe* ele sînt încrucişate în primul catren (abab) şi îmbrăţişate în cel de al doilea (abba), în *Versul*, V. Voiculescu apelează la acelaşi procedeu, dar *ordinea* în care sînt îmbinate rimele este inversată: abba/baba. Într-un singur sonet (*După ploaie*), rimele din catrene sînt dispuse identic (abba/abba), dar metrul variază aici între 14 şi 13 silabe. Alexandrinul românesc este utilizat şi în sonetul *Între albe reptile*, care are trei rime în catrene: abab/acac.

În terţete, cu o singură excepţie, schemele rimice diferă. Numai două rime au *Dor de tinereţe* (cdc/ddc) şi *După ploaie* (ccd/ dcd). Excepţia o constituie schema petrarchistă cde/cde, comună sonetelor *Altitudine* şi *Versul*. *Arhitectul* şi *Între albe reptile* au îmbinate astfel rimele din terţete: ccd/eed şi, respectiv, dde/ffe.

Tipul diferit al rimelor (masculine şi feminine) se justifică prin utilizarea decasilabului, alături de metrul tradiţional – endecasilabul.

Sonetele din *Veghe* şi *Clepsidra*, în număr de 20, sînt surprinzătoare sub aspect prozodic. Variind metrul, ritmul şi dispunerea rimelor, respectînd sau anulînd împărţirea strofică, poetul vrea să demonstreze, parcă, nu rigiditatea, ci mobilitatea interioară a sonetului. El îşi acordează astfel instrumentul în vederea marelui concert pe care-l reprezintă volumul din 1964.

În volumul *Veghe*, nouă sonete formează un ciclu întreg, *Oracole*, dar poeziile care-l compun nu sînt unitare în privința structurii lor. Fără îndoială că modelului eminescian i se alătură definitiv, în această etapă, și cel oferit de Mihai Codreanu, deoarece V. Voiculescu îmbină frecvent – ca și autorul *Turnului de fildeș* – endecasilabul cu decasilabul. Trei sonete (*Dodona, Ariadna, Hermes*) sînt concepute în felul acesta. *Symposion* amintește în continuare de Eminescu, prin folosirea exclusivă a endecasilabilor, dar *Cartea* are numai versuri decasilabice. Nu atît imperfecțiunile ritmice, cît imposibilitatea condensării ideii poetice duce la măsuri nedorite, care nu se armonizează cu cele ale versurilor din strofa respectivă. Astfel, versul 8 din *Orfeu*: "Cu toate corurile codrilor în ea" are 12 silabe, deși celelalte versuri ale catrenului au 11, 10 și 11 silabe. În schimb, *Icar* și *Mahatma* sînt scrise în alexandrini (cu varianta lor catalectică), V. Voiculescu apelînd, de această dată, la alte scheme rimice, dintre care multe vor apărea și în *Ultimele sonete...*

Includerea poeziei *Daedal* în acest ciclu sugerează ideea că ne aflăm în fața unui sonet, deși versurile iambice de 18/17 silabe, cu cezură fixă după silaba a noua, sînt improprii acestui tip de poezie. Între strofe nu există spații libere. Numai rimele amintesc, prin numărul și dispunerea lor, de sonet: abab, baba, ccd, dee.

Dar sonetele sînt răspîndite și în alte cicluri ale volumului *Veghe*, cele mai multe fiind scrise în alexandrini. Astfel, *Inscripție pe marginea unui basm* face parte din ciclul *Inscripții*, după cum *Actorul, Înaltele neliniști* și *Bivolii* aparțin ciclului *Evocări – Privéliști*. *Tudor Arghezi* și *Pronie săracă* (scrise, de asemenea, în alexandrini) se numără printre poeziile ciclului *Meditații*. Numai în *Plugărie* (*Alte amăgiri*) endecasilabii sînt înlocuiți în două versuri (11 și 14) cu decasilabii, iar *Cimitir în sat sărac (Meditații)* ne oferă surpriza folosirii ritmului trohaic și a măsurilor de 8/7 silabe, ce amintesc de lirica folclorică, dar și de începuturile sonetului românesc. Într-adevăr, sonetele lui Al. Sihleanu din volumul *Armonii intime* (1857) sînt concepute astfel, dar nu este mai puțin adevărat că și Mihai Codreanu experimentase o asemenea structură în poezia *În biserică* din volumul *Statui–sonete și evadări din sonet* (1939). În *Hermes*, rimele catrenelor corespund celeilalte variante petrarchiste: abab/abab. Remarcată în *Altitudine* și *Versul*, varianta rimică abab/baba se regăsește în *Clepsidra*. În sfîrșit, schema folosită de Eminescu (abba/baab) este preluată în *Dodona*.

Voiculescu imaginează numeroase combinații ale rimelor. Cele din *Symposion* și *Mahatma* ne duc spre modelul italian în catrene (abba/abba) și spre cel german și francez în terțete (ccd/eed)[4].

Cînd sonetul are cinci rime, dintre care trei se află în terțete, acestea din urmă sînt grupate astfel:

1) ccd/eed: (*Hermes, Symposion, Mahatma, Clepsidra*).
2) cde/cde: (*Plugărie, Daedal*).
3) cde/dce: (*Actorul*).
4) cde/ecd: (*Dodona*).

Într-un sonet de 15 versuri, *Autoportret romantic* (*la 67 de ani*), Voiculescu apelează doar la patru rime, în îmbinarea cărora elementul original se face simțit: abbaabba/ccb/ddd/b. Trebuie să remarcăm, de asemenea, că spațiul liber dintre catrene a fost suprimat.

Un echilibru–inexistent în volumele anterioare – între sonetele cu 4 sau 5 rime și cele cu 6 sau 7 rime–raportul este de 9 la 11 – explică, într-o anumită măsură, orientarea poetului spre modelul shakesperian. În *Inscripție pe marginea unui basm, Înaltele neliniști, Orfeu* și *Cimitir în sat sărac* rimele din catrene sînt, ca și la marele brit, încrucișate: abab/cdcd. Ele apar îmbrățișate (abba/cddc) numai în *Bivolii*, iar în *Icar* Voiculescu propune o variantă proprie: abab/cdcc. În *Tudor Arghezi* primul catren are rime îmbrățișate (abba), iar cel de al doilea, rime încrucișate (caca).

Modelul englez este urmat îndeaproape în *Întîia dragoste*, conform schemei: abab/cdcd/efef/gg. *Semnalăm, pentru întîia oară în creația poetului nostru, existența distihului în finalul unui sonet*[5].

Cînd sonetele conțin 7 rime, terțetele sînt structurate astfel:

1) eef/ggf: (*Orfeu, Ariadna, Cartea*).
2) efg/efg: (*Pronie săracă, Cimitir în sat sărac*).
3) efg/egf: (*Înaltele neliniști*).
4) eff/egg: (*Bivolii*).

În sonetul românesc elementul esențial îl constituie dispunerea rimelor în cele 14 versuri ale sale, care formează două catrene și două terțete. La atît se reduce "forma fixă", deoarece măsura și ritmul pot varia. Dacă Gheorghe Asachi a cultivat primul la noi sonetul, copiind cu fidelitate modelul italian, Eminescu a impus, prin valoarea operei sale, endecasilabul iambic. În schimb, alexandrinii lui I. Heliade Rădulescu păstrau numai ritmul acestuia, avînd însă altă măsură, precum și cezură mediană. Metrul scurt de 7 și 8 silabe, specific liricii folclorice a fost și el împrumutat sonetului, ca și

ritmul său trohaic. Experiențele cele mai diverse au continuat de-a lungul vremii, ajungîndu-se ca și ritmul amfibrahic (deci ternar!) să fie folosit, cu modificarea inerentă a metrului[6].

Voiculescu este și el un continuu experimentator, variind metrul și ritmul, dar păstrînd unele structuri ritmice, indiferent dacă utilizează endecasilabul sau alexandrinul românesc. Astfel, structura ritmică v–vvv–v, atît de des întîlnită în *Ultimele sonete...*, este prezentă într-un sonet scris cu 40 de ani înainte, *Vînătoare veche*, inclus în volumul *Pîrgă* (1921). Versul: "Ieșeau călări *din curțile-ntărite*" are următoarea schemă ritmică, prezența cratimei nepermițînd despărțirea ultimei celule ritmice: v– v– *v–vvv–v*. Versul citat este un endecasilab, dar structura ritmică menționată poate fi întîlnită și în versurile de 14/13 silabe. *Icoane de toamnă* face parte, ca și *Vînătoare veche*, din volumul *Pîrgă*, dar, spre deosebire de acesta, este scris în alexandrini. Sonetul, avînd măsura preconizată de I. Heliade Rădulescu (14/13 silabe), amintește de Eminescu prin schema rimică (abba/baab//ccd/eed). În acest hibrid, structura *v–vvv–v* apare în primul vers: "Pădurea-ngălbenită e-o vastă pălălaie" (*v–vvv–v*/ v–v vv–v), după cum schema: v–vv v–v v–v vv–v, specifică versului "Ce pîlpîie cînd vîntul se umflă s-o ridice" este des întîlnită în volumul din 1964. Dincolo de unele influențe, venind mai ales din partea lui Eminescu, dar și a lui Mihai Codreanu, se observă preocuparea de a găsi structuri ritmice, ca cele menționate, care să-l reprezinte. La aceasta se adaugă schemele ritmice care vădesc (în cele două emistihuri ale alexandrinului) o simetrie perfectă. Ele apar cu o frecvență mai mare în sonetele din *Veghe*, anterioare deci *Ultimelor sonete...*, dar care fac, sub acest aspect, legătura cu volumul din 1964. În *Actorul*, schema v–vv v–v/ v–vv v–v, avînd în fiecare emistih cîte un peon II și un amfibrah, este proprie primului vers: "Își leapădă coroana cu purpura regală". În același sonet, schema v–v vv–v/ v–v vv–v, relevînd simetria amfibrahilor și a peonilor III apare de două ori, în versurile 2 și 6: "Și toată măscuiala de slavă și lumină"; "Cortina îi retează/ viața[7] triumfală".

Caracterul aforistic al unor versuri reprezintă de asemenea un element de legătură cu volumul din 1964. Citînd versul: "Eternitatea noastră e încă tot uitarea" din *Pronie săracă* (aparținînd volumului *Veghe*) subliniem nu numai pronunțatul lui caracter aforistic, ci și asemănarea frapantă cu unii alexandrini din *Ultimele sonete...* în

care considerațiile autorului vizează raportul dintre *etern* și *perisabil*. Această idee transpare din versul: "Eternul se ascunde sub coaja unei clipe" din sonetul *CLXX*, ca și din cel care încheie catrenele sonetului *CXCIII:* "Și numai inutilul din noi este etern".

Sonetele din *Veghe*, prin structura lor diversă – mergînd de la metru[8] și pînă la dispunerea rimelor – atestă faptul că V. Voiculescu a experimentat mai multe variante ale acestui tip de poezie, înainte de a se decide asupra căii de urmat. În creația anterioară *Ultimelor sonete...*, pot fi depistate modele cunoscute (Eminescu, Mihai Codreanu), dar poetul alege alexandrinul românesc, pe care-l utilizaseră (e drept) și alții[9], dar căruia nici I. Heliade Rădulescu, inițiatorul său, nici Mateiu I. Caragiale și nici Ion Pillat nu-i dăduseră strălucirea deplină.

*

* *

Cele 90 de poezii cuprinse în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* sînt numerotate în continuarea celor shakespeariene, adică de la numărul *CLV* la *CCXLIV*. Ele constituie deci un ansamblu armonios, dar fiecare sonet în parte este unitar, datorită faptului că e construit pe baza unei "metafore definiții"[10] (sau "metafore pivot"[11]). Întrucît fiecare sonet are un "subiect care concretizează emoția"[12] se poate vorbi de "*firul narativ* specific fiecăruia. În sonetul *CLXV*, de pildă, Voiculescu imaginează un mic scenariu, apelînd la elemente de mitologie elină. Sufletul iubitei e întortocheat, imprevizibil, el poate fi comparat, deci, cu un palat dedalic. Imaginea odată definită e reluată sub alte forme, urmînd firul mitologic: minotaurul neîndurător, feciorii eroici dați pradă fiarei crude etc."[13]

În organizarea internă a sonetelor, *opozițiile* "traduse în dublete artistice și filozofice"[14] ocupă un loc important. Apar astfel opozițiile materie-spirit, păcat-inocență, dragoste-ură, iubire senzuală-iubire platonică etc. Folosirea alegoriei (ca în sonetele *CLXXV*, *CLXXXIX* etc.) are însă ca urmare și concretețea exprimării "pentru a atenua uscăciunea unor concepte care-l obsedează"[15].

Atît Shakespeare, cît și Voiculescu recurg la un registru imagistic bogat, ca urmare a cîmpului vast din care se inspiră. Astfel, la marele brit "natura (sonetele *I, VII, XV, LXXIII* etc.), ciclurile cosmice (*XI, XII, XVIII, XXXIV*), problematica timpului (*II, V, XVI, XIX,*

XLIX), astrologia (*XLVI*), mitologia (*XXXVIII*), muzica (*VIII, CXXVIII*), celelalte arte (*XXIV, LV*), economia (*XXX, LII, LV,*), justiția (*XLVI*) sau sfera obiectelor familiare (*III, XXII*) etc. își oferă, pe rînd, serviciile; la Voiculescu, în mod similar, lumea vegetală (*1, 44*), animală (*10*), mitologia (*11, 33, 45*), mistica nestematelor (*50*), terminologia financiară (*20, 46*), relația timp-spațiu (*48*), alchimia (*57*), sfera morală (*35, 84*), universul marin (*74*) etc. Modelul i-a sugerat, desigur, și continua alternanță a tonului – de la imprecație pînă la diatribă. Interesant ni se pare faptul că, deși aceste arii se suprapun, nici una din imaginile voiculesciene nu copiază imagistica poetului englez"[16].

Legătura cu sonetele mai vechi – și, în general, cu ansamblul poeziei sale–nu se reduce, pe acest plan, doar la utilizarea unor concepte reliefate artistic recurgîndu-se frecvent la alegorie. Numeroase versuri cu accente gnomice pot fi desprinse din context: "Privighetoarea oarbă cu mult mai dulce plînge" (*CCXIII*); "Perechea este țelul, porunca sacră-a firii" (*CLXIV*); "Sămînța nemuririi, iubite, e cuvîntul,/ Eternul se ascunde sub coaja unei clipe" (*CLXX*); "În dragoste nu este odihnă, numai moarte" (*CLXXXIV*) ; "Mă uit cum cade noaptea, aluzie la moarte" (*CLXXXVIII*); "Iubirea, cît de pură, tot cere-o ispășire" (*CXCIV*); "Căci umbra e ecoul luminii pe pămînt" (*CXCV*); "Acum pricep, noblețea e-o dulce putrejune" (*CCXXIII*); "O lacrimă curată e geniul iubirii" (*CCXXV*); "Nu tulburi apa dacă nu e noroi la fund" (*CCXXVIII*); "Cînd ești poet, o perlă-ți destăinuie oceanul" (*CCXXXIV*); "Iubirea e sămînța eternității-n carne" (*CCXXXV*); "Pentru mirajul orei nu lepăda vecia" (*CCXXXVI*); "Iubirea-i scurta noapte în care totul cîntă" și "Mocirla cărnii noastre răsfrînge cer și stele" (*CCXXXVIII*) etc.

*

* *

În ultimul său volum, Voiculescu ține cont de structura sonetului englez[17], dar se și abate de la ea, marcîndu-și astfel originalitatea. Dintr-un număr de 47 de sonete în care schema rimică este aceeași ca la Shakespeare, doar unul singur (*CLXXXII*) prezintă alternanța versurilor de 10 și 11 silabe[18]. Metrul celorlalte variază între 14 și 13 silabe, în combinații de-a dreptul uimitoare.

Analizînd dispunerea rimelor constatăm existența următoarelor tipuri:

Tipul A: (abab,cdcd,efef,gg): *CLV, CLVII, CLXI, CLXV, CLXVI, CLXVIII, CLXIX, CLXXII, CLXXVIII, CLXXX-CLXXXV, CLXXXVII, CLXXXVIII, CXCIV, CXCVII-CCVI, CCVIII, CCIX, CCXII, CCXIII, CCXV-CCXVIII, CCXXI, CCXXIV-CCXXVIII, CCXXX, CCXXXI, CCXXXIV, CCXXXV, CCXLIV.*

Tipul B: (*abba*, cdcd,efef,gg): *CLXIII, CLXVII, CLXX, CLXXXVI, CXCIII, CXCVI, CCXIV, CCXXIII, CCXL.*

Tipul C: (abab,*cddc*,efef,gg): *CLXII, CXCI.*

Tipul D: (abab,cdcd,*effe*,gg): *CLVI, CLXIV, CLXXIX, CLXXXIX, CXC, CCXLIII.*

Tipul E: (*abba, cddc*, efef, gg): *CLIX, CLXXI, CLXXVI, CCXI, CCXIX, CCXXXIII, CCXXXVI.*

Tipul F: *(abba, cddc, effe*, gg): *CLXXIII, CLXXIV, CXCV, CCX, CCXX, CCXXXIX, CCXLI, CCXLII.*

Tipul G: (*abba*, cdcd,*effe*,gg): *CLXXV, CLXXVII, CCVII.*

Situaţia statistică arată astfel: tipul A:–47 sonete; tipul B–9; tipul C–2; tipul D–6; tipul E–7; tipul F–8; tipul G–3. (N-am inclus aici un număr de 8 sonete, care nu se încadrează în schemele menţionate).

Oricine poate remarca, fără dificultate, că Voiculescu trece de la rimele încrucişate în catrene (tipul A), la cele îmbrăţişate, fie într-un catren (tipul B, C, D), în două (tipul E, G), sau chiar în trei (tipul F). Ceea ce se menţine ca şi în sonetul shakespearian este distihul final. Nimeni nu poate nega, prin urmare, că şi sub acest aspect V. Voiculescu se îndepărtează *în mod voit* de modelul englez.

Dar poeziile incluse în acest volum determină şi alte constatări interesante.

Ca şi în unele creaţii mai vechi (*Inscripţie pe marginea unui basm, Înaltele nelinişti, Tudor Arghezi* etc.), două sonete (*CLVIII* şi *CLX*) au 6 rime în loc de 7. Îmbinarea este făcută în aşa fel, încît distihul să fie păstrat, conform schemelor alăturate: abab, cdcd, efee, ff şi abba, cdcd, cece, ff.

Un sonet (*CXCII*) ar putea fi încadrat în tipul A, dacă ultimul catren n-ar conţine semirima[19]: "*mine*/sublim", *stele*/iubim".

Altele se abat, prin numărul versurilor, de la sonetul regular, cum se întîmplă cu cele numerotate *CCXXII, CCXXIX, CCXXXII, CCXXXVII* şi *CCXXXVIII*, primele trei[20] avînd 15, iar ultimul 16 versuri.

Faptul că ele figurează în a doua parte a volumului confirmă ideea că Voiculescu dorește – și reușește – să fie cît mai personal, lăsînd numai unora impresia că "imită" permanent.

Prin adăugarea unui vers se obțin trei catrene și un terțet rimate abab, cdcd, efef, ggg.[21] (*CCXXII*). Dacă primele 8 versuri se caracterizează prin alternanța metrilor (14 și 13 silabe), în ultimul catren și în terțet întîlnim un singur metru – cel de 14 silabe.

În sonetul *CCXXXII*, datorită aceluiași procedeu, catrenul dinaintea distihului devine un cvintet: abab, cdcd, efefe, gg.

Dar versul poate fi inclavat – într-un catren (*CCXXIX, CCXXXVII*) sau în două (*CCXXXVIII*). După dispunerea rimelor este posibil ca acest tip de strofă să-și afle originea în sextina duplexului succesiv[22], cu mențiunea că Voiculescu recurge la 7 rime în loc de 4 și că versul inclavat nu are 7, ci 14 silabe. De la sextina rimată a*a*b-a*a*b se ajunge la cvintetul rimat aba*a*b. Oricum, schemele celor trei sonete nu lasă nici un dubiu în privința tendințelor inovatoare din acest volum:

CCXXXVIII: aba*a*b, cdcd, efe*e*f, gg (16 versuri);
CCXXIX: abba, cdc*c*d, efef, gg (15 versuri);
CCXXXVII: abab, cdcd, efe*e*f, gg (15 versuri).

Un singur sonet (*CLXXXII*) are versuri de 10 și 11 silabe, a căror alternanță este riguroasă pînă la distihul final. Acesta este compus din doi endecasilabi. Schema rimică (abab, cdcd, efef, gg) aparține tipului A, dar măsura diferă de a celorlalte sonete din volum. Din această cauză, cezura fixă (specifică alexandrinilor) lipsește. Semnalăm în versul 8 o cezură mobilă care desparte în emistihuri inegale (5 + 6) două construcții poetice și sintactice asemănătoare. În ambele, adjectivul este antepus substantivului pe care îl determină: "*Eterna* Artă,/ *suverana* Moarte" (v–v –v/ vv–v –v). Scrierea cu majusculă a celor două substantive denotă statutul lor de simboluri, pus în evidență de cezura mobilă.

Particularitățile ritmice ale *Ultimelor sonete...* sînt și ele numeroase. În sonetul *CCXVIII*, de pildă, versurile 9-12, corespunzînd celui de al treilea catren, se disting printr-o armonie ritmică desăvîrșită. Numai versurile impare sînt "acatalectice", pe cînd celelalte sînt "catalectice". V. Voiculescu recurge la două structuri ritmice, în funcție de măsura versurilor, dar ceea ce trebuie menționat este faptul că în toate emistihurile A apare *mesomacrul*. În tipul ritmic A (versurile 9 și 11) el intră în combinație cu troheul, iar în

tipul ritmic B (versurile 10 și 12) el este precedat de un iamb. Chiar dacă în versul 12, din cauza cratimei, celulele ritmice sînt legate, schema *v–vvv–v* nu lasă nici un dubiu asupra poziției ictușilor și numărului de silabe dispuse în alcătuirea iamb (v–) + mesomacru (vvv–v). În al doilea emistih al tipului ritmic A, un peon II (v–vv) este urmat de un amfibrah (v–v), pe cînd în emistihul similar al tipului ritmic B, alături de un amfibrah (v–v) se află un anapest (vv–). Armonia ritmică este cerută și de frumusețea particulară a ideilor poetice, în care abundă comparațiile și metaforele:

9. Cum se mlădie versul grumazului răsare 14
10. Un istm de frumusețe, să lege-n armonii 13
11. Nemuritoarea strofă a pieptului, din care 14
12. Ies brațe-ngemănate ca două melodii": 13

A vvv–v –v // v–vv v–v
B v– vvv–v // v–v vv–
A vvv–v –v // v–vv / v–v
B v–vvv–v // v–v vv–

De asemenea, versul 10 din sonetul *CCXXII* oferă o simetrie rar întîlnită în poeziile acestui volum: coriamb + amfibrah: "*Tréc* între voi pe fire/ *chiár* înadins sucite". Schema ritmică –vv– v–v// –vv– v–v este posibilă, deoarece cuvintele (monosilabice) de început ale emistihurilor sînt accentuate.

Amfibrahul întră în combinații și cu alte celule ritmice. În versul 11 din sonetul *CCXVI*, de pildă, el formează, împreună cu un peon II, o structură ritmică identică în cele două emistihuri: "Din tremurul nădejdii/ în spaimele pieirii" (v–vv v–v// v–vv v–v). De remarcat, *în privința măsurii*, că fiecărei unități lexicale din emistihul A îi corespunde alta, în emistihul B, avînd un număr similar de silabe: *Din/ în* (1); *tremurul/ spaimele* (3); *nădejdii/ pieirii* (3). La fel în versul 13 din sonetul *CCXXVIII*: "Atunci, în creatorul/ vîrtej al poeziei" (v– / vvv–v// v– vvv–v) alternanța unităților lexicale în cele două emistihuri este identică: 2 + 1 + 4/ 2 + 1 + 4.

Uneori, simetria ritmică individualizează și mai bine versul, mai ales dacă acesta are și un pronunțat caracter aforistic. În sonetul *CCXXXVII* versul 8: "Iubirea-i scurta noapte/ în care totul cîntă" și versul 10: "Mocirla cărnii noastre/ răsfrînge cer și stele" se aseamănă

atît în privința cugetării adînci și concise, cît și a schemei ritmice utilizate: v–v –v –v// v–v –v –v.

V. Voiculescu realizează, din îmbinări succesive, un caleidoscop liric și lexical tulburător, căruia știe să-i dea strălucire particulară prin crearea de noi cuvinte: "Și vezi, ca Saul, lumea/ cu ochii *des-solziți*" (*CCXXVI*, v. 8) sau: "Ți-am făurit o-naltă/ și grea *demiurgie*" (*CCXXXIV*, v.9) etc. Nimic nu i se pare imposibil creatorului de noi frumuseți prozodice. El utilizează cuvîntul de rimă "eretică", dar consideră că acesta are accent pe *i*, făcînd pereche cu "pitică" (*CCVIII*, v.5). Un cuvînt bisilabic devine prozodic monosilabic și neaccentuat: "Noi unei flori iubite/ *luăm* chipul și-ntocmirea" (vvv–v–v// *v*–v vv–v), emistihul B păstrîndu-și astfel măsura normală (de 7 silabe); invers, un cuvînt bisilabic devine trisilabic: "Dar *stra-niul* meu aur/ nu uită dulcea oră" (v–vv v–v// –vv –v –v) cum se întîmplă în sonetele *CCXXXIII*, v. 3 și *CCXXX*, v. 9.

3. Din problemele prozodice ale "Ultimelor sonete..."

a) Tehnica accentuării

Alexandrinul românesc – ideal din punct de vedere prozodic – presupune existența, în primul emistih, a trei ictuși flancați de cîte o silabă neaccentuată. Alternanța este similară și în al doilea emistih, cezura fixă fragmentînd deci versul în două părți egale (7 + 7 silabe). Datorită faptului că celula iambică este bisilabică, ultimul picior ritmic din fiecare emistih va fi, în această schemă ideală, un amfibrah (v-v). În *Ultimele sonete...*, o dipodie iambică urmată de un amfibrah este o schemă comună multor emistihuri, provenind însă din versuri diferite. De obicei, emistihul A o conține, emistihul B avînd numai doi ictuși ce intră în formarea unor celule ritmice diverse (troheu, peon, mesomacru etc.). Astfel, în versurile: "Să-ți faci un joc cu toane,/ ca în copilărie" (*v*– *v*– *v*–*v*// v– vvv–v), "Cînd ea-ți cerea o fire/ de salamandră vie" (*v*– *v*– *v*–*v*// vvv–v –v) și "Ea nu stă-n trup, stăpînă/ a cărnii și-a plăcerii" (*v*– *v*– *v*–*v*// v–v vv–v), aparținînd aceluiași sonet[1], în toate emistihurile A silabele

pare sînt accentuate. Cînd versul este catalectic se poate întîmpla – e drept, foarte rar – ca ictușii, în număr de 6, repartizați egal în fiecare emistih, să dea o schemă în care e prezent un singur amfibrah: "De ce cu lănci de slove/ acum din nou m-ajungi" (v– v– v–v// v– v– v–). De remarcat, însă, că în acest exemplu[2] toate cuvintele sînt mono sau bisilabice, – ceea ce explică numărul mare de celule iambice.

Dar *tehnica accentuării* nu se rezumă numai la marcarea silabelor pare prin accent. Ca și la Eminescu sau Mihai Codreanu, se observă la V. Voiculescu grija de a pune alături cuvinte care dau (și pro-zodic) relief ideii poetice. Astfel, în versul 10 din sonetul *CXCX* e-xistă în emistihul B trei verbe, dar dintre toate numai unul este ac-centuat. În schimb, sînt accentuate complementele care însoțesc primele două verbe, deoarece ele ajută esențial la înțelegerea ideii poetice: "Urc *créngi*, dau *flóri*, *rodésc*" (v– /v– / v–). Iambii aparțin unui vers catalectic.

Într-un vers avînd ton de sentință (și care s-a dovedit ulterior profetic), V. Voiculescu împerechează cuvinte cu măsuri diferite (1, 2 și 3 silabe). Dar cei patru ictuși ai versului, repartizați cîte doi în fiecare emistih, subliniază acele cuvinte care exprimă profeția: "Mă distiléz în vérsuri/ prin hárul poeziei"[3] (vvv– v–v// v–v vv–v). Un echilibru interior, vizînd numărul și măsura celulelor ritmice trebuie subliniat, deoarece el va constitui un element definitoriu al armoniei versului voiculescian. Dacă în exemplul de mai sus cele patru celule ritmice erau dispuse cîte două în fiecare emistih (4 + 3/ 3 + 4), un echilibru riguros se poate constata între celulele a două versuri con-secutive: "Tu mi-ai cules, iubite,/ pentru eternitate/ A cugetelor mele/ mireasmă, poezia" (vvv– v–v// –v vvv–v/ v–vvv –v// v–v vv–v), adică 4+3/2+5/5+2/3+4. Această grupare ritmică revine ade-sea în sonetele sale, ca urmare a utilizării unor scheme predilecte. Un emistih poate fi format dintr-un iamb + mesomacru (v– vvv–v) sau dintr-un mesomacru + troheu (vvv–v –v), în timp ce o celulă peonică (de tip II, III sau IV) poate intra în combinație cu un amfi-brah. În sonetul *CCXXXV*, de pildă, ultimele două versuri conțin aceleași grupuri ritmice, dar altfel dispuse:

Că mai presus de fire,/ putînd să o răstoarne,
Iubirea e sămînța/ eternității-n carne".
vvv– v–v // v– vvv–v 4 + 3/ 2 + 5

v–v   vv–v// vvv–v   –v   3 + 4/ 5 + 2

De la Eminescu încoace, toţi poeţii români reliefează ritmic negaţia[4]. Mihai Codreanu şi V. Voiculescu aduc, prin sonetele lor, marturia acceptării acestei reguli care pleacă de la o realitate lingvistică de necontestat. Astfel, în sonetul *CCXV*, în ambele emistihuri ale versului 5: "Dar *nu-i* nimic, iubeşte,/ în orice chip, *n-ai* frică" (v– v– v–v// *v–v–/*[5] –vv) negaţia este legată de verb prin cratimă. Dacă în emistihul A schema ritmică nu este influenţată de poziţia negaţiei, intrînd în componenţa unui iamb, în emistihul B ea permite accentuarea unei silabe impare, transformînd amfibrahul iniţial (v–v) în dactil (–vv). O situaţie similară întîlnim în versul 8 al aceluiaşi sonet – şi tot în emistihul B: "În van un pumn de fulger.../ *nu* cade mînios" (v– v– v–v// *–vv* vv–), în care negaţia, aflată imediat după cezura fixă, contribuie la formarea unui dactil prin accentuarea unei silabe impare. În acelaşi sonet, în versul 9, emistihul A: "În spaimă să *nu-i* fie/ tocmirea lui zmintită" (v–v *v–vv*// v–v– v–v) negaţia facilitează formarea unui peon II, în timp ce în versul 12, tot în emistihul A: "Iubirea-n veci *nu* este/ primită de Infern" (–v–v *–vv*) dactilul este din nou prezent în locul amfibrahului. În două cazuri (v. 8 şi 12) versurile sînt catalectice, iar în alte două (5 şi 9) ele sînt acatalectice. O singură dată negaţia corespunde unei silabe pare (în v. 5, em. A). *În toate celelalte cazuri negaţia este evidenţiată şi prin poziţia în vers, corespunzînd unor silabe impare*. Procedînd astfel, V. Voiculescu obţine efecte remarcabile în reliefarea unor nuanţe poetice altfel greu de sesizat[6].

Cînd negaţia (sau conjuncţia *nici*) se află la începutul versului, accentuarea primei silabe dă naştere unui coriamb. Această situaţie este specifică sonetului *CLXXXV*, versurile 1 şi 2 avînd, în emistihul A, o schemă ritmică similară: "*Nu* mai hulesc, iubite,/ această tristă ţară, / *Nici* lumea rea şi strîmbă/ în care te-ai născut" (*–vv–* /v–v// v–v –v –v/*–vv–* v–v// v–v vv–).

Un caz interesant îl reprezintă primul vers al sonetului *CCXXIX*, în care se află două negaţii, cîte una în fiecare emistih. În emistihul A, însă, atît negaţia, cît şi adverbul *nici*, accentuate, aparţin unor silabe impare. În emistihul B ea corespunde unei silabe pare: "Nu-ţi spun *nici* un adio: / cum *n-ai* mai exista" (*–v* *–v* v–v// *v–v* vv–).

Peonul I (–vvv) apare cu totul accidental în sonetele lui Voiculescu. Semnalăm unul, în versul 6 al sonetului *CCXXXII*, emistihul B, în care negaţia, corespunzînd primei silabe de după cezură, este

urmată de un cuvînt trisilabic. În noul context prozodic, acesta își pierde accentul: "Spre cer te-mpinge sexul,/ *nu* marele azur" (v–v–v –v // –*vvv* v–).

Asemeni lui Eminescu și Mihai Codreanu, V. Voiculescu recurge uneori la procedeul sublinierii prin ritm a *vocativului*. Astfel, în versul 7 din sonetul *CLXI*: "*Tu*, strălucitul flutur,/ l-ai rupt și ai zburat" (– /vv–v –v// v– vvv–) prima silabă este accentuată. Tot unei silabe impare îi corespunde și interjecția din versul 14 al sonetului *CCVII*, emistihul B, a cărei accentuare face posibilă întîlnirea a trei ictuși: "Crezui că este moartea.../ era, *vai*, tot iubirea" (v– v–v –v// v–/–/–v–v).

Desigur, aceste constatări sînt posibile la un anumit nivel al investigației ritmice, cînd se păstrează (în general) unitatea semantică și accentul de intensitate. Nu trebuie uitat însă, nici o clipă, că în straturile mai profunde ale organizării ritmice, sonetele au modul binar (respectiv ritm iambic).

b) Scheme ritmice fundamentale

Față de cei șase ictuși ai alexandrinului ideal. V. Voiculescu folosește de obicei numai cinci sau patru, repartizînd doi într-un emistih, iar restul în celălalt. În acest caz, structura cea mai des utilizată este *v– vvv–v*, corespunzînd unui iamb + mesomacru. Această schemă ritmică poate fi întîlnită atît în emistihul A: "*Atunci ne strămutarăm*/ pornirile-n iubire"[7] (*v– vvv–v*// v–vv v–v), cît și în emistihul B: "Chiar între om și îngeri/ *păcat e socotită*"[8](–vv– v–v// *v– vvv–v*). Numeroasele exemple care pot fi date certifică frecvența acestei scheme[9].

Cînd silabele 2 și 6 (indiferent de emistih) sînt accentuate, prezența cratimei face imposibilă individualizarea celulelor ritmice[10], iar schema rezultată: *v–vvv–v* apare în proporții aproximativ egale în ambele emistihuri. Versurile: "*În mrejele-adorării*/ te-nfășur, te cuprind"[11] (*v–vvv–v*// v–v / vv–) și "*Îngheață-mbrățișate*/ gigante disperări"[12] (*v–vvv–v*// v–v vv–) pun în evidență prezența schemei menționate în emistihul A, după cum în versurile: "Căci dragostea nu cată/ *la forme-ntîmplătoare*"[13] (v–vv –vv// *v–vvv–v*) și "Căci ea,

ca să pătrundă,/ *îți sparge-alcătuirea*"[14] (v–/ vvv–v// *v–vvv–v*) ea este specifică emistihului B. Uneori ea poate să apară în două versuri ale aceluiași sonet, fie numai în emistihul A (*CCXXXV*, v.3 și 6), fie numai în emistihul B (*CLXV*, v.5 și 12) sau, cum se întîmplă în sonetul *CLXIV*, cînd în primul emistih (v.7), cînd în cel de al doilea (v.10)[15].

Cratima determină încă o structură ritmică (vvv–v–v); dar ea apare numai în sonetele *CXCVI*[16] și *CXCVII*[17], de fiecare dată în emistihul A.

Absența cratimei permite însă individualizarea celulelor ritmice, care, în schemele vvv–v –v și v–vvv –v, corespund unui mesomacru + troheu. Primul tip, (vvv–v –v), pe care-l ilustrăm cu versul: "Privighetoarea oarbă/ cu mult mai dulce plînge"[18] (vvv–v –v// v–v–v –v), are o frecvență mai mare[19] decît celălalt (v–vvv –v)[20], specific primului emistih din versul: "Iar cosmicele scule,/ în zîne, ca-n magie"[21].

Prezența ambelor tipuri ritmice menționate mai sus poate fi semnalată în versurile: "Ca o mireasmă *somnul*/ în cărnurile *stinse*"[22] și "Înapoiază-mi *iadul*,/ demonicele-ți *stele*"[23]. Ele au aceeași schemă: vvv–v –v// v–vvv –v, iar grupurile ritmice (5+2/ 5+2) dau emistihurilor un evident echilibru interior. De asemenea, în fiecare emistih cuvîntul final este bisilabic, corespunzînd, prozodic, unui troheu.

Poate la nici un alt poet român, de la Eminescu încoace, nu se vădește, cu atîta pregnanță, ca la autorul *Ultimelor sonete...*, grija pentru armonia prozodică. Perfecta simetrie a celulelor ritmice, în ambele emistihuri, probează acest lucru. Adesea caracterul aforistic al unor versuri este subliniat și de frumusețea lor prozodică. În sonetul *CLXX*, de pildă, primele două versuri: "Sămînța nemuririi,/ iubite, e cuvîntul" și "Eternul se ascunde/ sub coaja unei clipe" au aceeași schemă ritmică (v–v vv–v// v–v vv–v), în care fiecare emistih este alcătuit dintr-un amfibrah urmat de un peon III. Aceste celule ritmice, într-o alcătuire similară, se regăsesc în numeroase versuri[24]. Fiind adevărate aforisme: "Perechea este țelul,/ porunca sacră-a firii"[25], "Iubirea-i scurta noapte/ în care totul cîntă"[26], versurile citate evidențiază o altă schemă ritmică: v–v –v –v// v–v –v –v, în care o dipodie iambică este precedată, în fiecare emistih, de o celulă amfibrahică[27].

O simetrie perfectă a celulelor ritmice este specifică și schemei v–vv v–v// v–vv v–v, în care cei doi ictuși ai fiecărui emistih intră în alcătuirea unui peon II și a unui amfibrah, ca în exemplele: "Cum dragostea-mi, mai mare/ ca veșnica natură"[28] și "Ca lebăda ce moare/ și cîntecul își țipă"[29]. Această structură ritmică este comună și altor versuri[30].

Și peonul IV poate intra în combinație cu amfibrahul, păstrînd însă simetria în cadrul emistihurilor. Schema vvv– v–v//vvv– v–v este specifică versului "Noi îl primim cu gheață/ și-l răsădim în oameni"[31], dar și altora[32].

În *Ultimele sonete...*, rimele au un preponderent caracter amfibrahic. De aceea, în finalul versului, dar și al emistihului A, pot apărea celule amfibrahice, ca în această schemă: v– v– *v–v//* v– / v– *v–v*, în care ele intră în alcătuirea fiecărui emistih, alături de o dipodie iambică. Versul: "Ci iar ți-e drag *poetul/* și-l chemi... ci iau *aminte*"[33] ilustrează această schemă, a cărei frecvență nu este totuși prea mare[34].

O schemă interesantă este cea în care iambul intră în combinație cu mesomacrul: v– vvv–v// v– vvv–v, ca în versul: "Și nu mă amăgește/ ușor o-nfățișare"[35]. Și alte versuri prezintă această schemă[36].

Cînd mesomacrul se află la începutul emistihului, el este urmat de un troheu. Schema vvv–v –v// vvv–v –v vădește o simetrie studiată, dar ea nu apare decît în două versuri: "Pentru sărmanii oameni/ nedepășite praguri"[37] și "Să-nmărmurească lumea/ de o iubire care..."[38].

Procedeul pe care îl vom numi *în oglindă* atestă rafinament și capacitate prozodică desăvîrșită. El constă nu atît în structuri ritmice vădind simetrii, cît în corespondența deplină a valorii silabelor din cele două emistihuri. Astfel, primei silabe neaccentuate îi corespunde ultima din vers, avînd aceeași valoare. Celei de a doua silabe din vers–de data aceasta accentuată – îi corespunde ictusul din silaba penultimă. A treia silabă este egală cu antepenultima etc. Schema cea mai frecventă este aceea în care cezura fixă desparte doi amfibrahi, la extremitățile versului aflîndu-se un peon II și un peon III: v–vv v–v// v–v vv–v. Schema aceasta, corespunzînd versului "Nevolnice să-i spargă/ enigma glorioasă"[39], poate fi întîlnită în mai multe sonete[40].

După același procedeu este construită și schema care are în emistihul A un amfibrah și un peon III, pe cînd celulele ritmice ale emistihului B sînt un peon II și un amfibrah: v–v vv–v// v–vv v–v. Versul: "Turnate din iubire/ – titanice modele –"[41] ilustrează această schemă care nu apare niciodată de două ori în același sonet[42].

Sînt și cîteva scheme – foarte rare, e drept – a căror frumusețe prozodică este dată tocmai de recurgerea la acest procedeu. Schema: v– v– v–v (corespunzînd unei dipodii iambice și unui amfibrah) mai fusese folosită[43], dar apelînd la procedeul *în oglindă*, V. Voiculescu o utilizează exclusiv în emistihul A. Pentru emistihul B el îi găsește "corespondența" ideală: v–v –v –v (amfibrah + dipodie trohaică). Din cele 90 de sonete ale volumului, numai două versuri: "De ce atunci în mine/ rămîne pururi trează"[44] și "Ți-arunc, inel, iubirea-mi,/ cătușă grea de aur"[45] au schema v– v– v–v// v–v –v –v.

Prin adîncimea ideilor și frumusețea lor prozodică, *Ultimele sonete...* constituie o etapă importantă în afirmarea sonetului românesc, situîndu-l pe V. Voiculescu printre maeștrii incontestabili ai liricii noastre.

c) Cezură fixă și cezuri mobile în "Ultimele sonete..."

Alexandrinul românesc, așa cum a fost impus de I. Heliade Rădulescu, are cezură fixă după silaba a șaptea, despărțind versul în emistihuri egale (7+7). Cînd versul este catalectic, cezura fixă își păstrează locul, dar emistihurile A și B devin inegale (7+6). Rolul ei este, în primul rînd, unul prozodic – și armonia ritmică a versului alexandrin ar fi de neconceput fără ea. Uneori, cezura mediană contribuie în mod esențial la echilibrul emistihurilor – așa cum se întîmplă în versul 14 din sonetul *CLXXXIV*, în care pînă și celulele ritmice ale emistihurilor vădesc o simetrie perfectă: "Cu cît mai sfîșiată,/ cu-atît mai glorioasă" (v– vvv–v// v– vvv–v). Adesea accentul informațional cade pe cuvinte ce se găsesc la începutul emistihurilor, iar cezura fixă delimitează fericit două unități sintactice depline: "*Perechea* este țelul,/ *porunca* sacră-a firii" (*CLXIV*, v.1). Cînd poetul recurge la construcții sintactice asemănătoare, și

cezura fixă iese în evidență: "*Ospețe* de săruturi,/ *orgii* de-mbrățișări" (*CLXXIX*, v.2). Sau în acest exemplu, în care celor două emistihuri le corespund, sintactic, două propoziții juxtapuse: "În zei schimbi bădăranii,/ eroi se simt iloții" (*CCXXVII*, v.8).

Mai rar, cezura fixă poate nuanța o idee poetică, despărțind interogația de afirmație: "N-ajunge o viață?/ A mea prin tine crește" (*CCII*, v.9), sau poate segmenta o propozițiune fără ca echilibrul sintactic al versului să sufere. Un exemplu în acest sens ni-l oferă versul 7 din sonetul *CCVII*, în care subiectul multiplu se află în emistihul A, iar predicatul în emistihul B: "Ocări, blesteme, imnuri/ acolo s-au ciocnit".

Dar cezura fixă nu poate exista totdeauna singură, întrucît nuanțările ritmice sînt mult mai variate. Poetul recurge atunci la cezura mobilă, care delimitează, în cadrul celor două emistihuri, sintagme sau numai unități lexicale avînd, în context, o valoare ce trebuie reliefată. Adesea cezurile mobile sînt sugerate și grafic, prin punctuație – ceea ce înseamnă că autorul mizează pe buna lor receptare, dîndu-le în vers o destinație precisă. De aceea, atît muzicalitatea cît și armonia versului eminescian, de pildă, ar fi greu de explicat dacă nu luăm în considerație numeroasele cezuri mobile pe care poetul le utilizează în mod cu totul justificat. A ignora existența lor în poezie – cum procedează I. Funeriu și, mai recent, Mihai Dinu, pe motiv că "nu sînt pertinente din punct de vedere prozodic"[46] și că au "caracter ***întîmplător*** și ***nesistematic***"[47] înseamnă fie înțelegerea greșită a chestiunii, fie eludarea ei. Pentru că cezura mobilă, chiar dacă nu are rol prozodic (în sensul dorit de autorii citați), pune mai bine în valoare o idee, dînd ritmului suplețe și ferindu-l de monotonie, tocmai prin delimitarea unor grupuri sintactice bine constituite. În sonetul *CCXI*, de pildă, cezura fixă desparte, în versul 14, în emistihuri egale, *acțiunea* de *semnificația* ei. Dar cele două momente ale acțiunii sînt și ele sugerate de prezența cezurii mobile, aflată în emistihul A: "Pocalul sus.../ și-nchină:/ îți torn să bei lumină". Ritmic, în ambele emistihuri întîlnim o dipodie iambică urmată de un amfibrah: *v–v–*   v–v// v– v– v–v, muzicalitatea versului datorîndu-se și rimelor interioare "***și-nchină/lumină***". Tot așa, în primul vers al sonetului *CCXX*, în fiecare emistih este prezentă cîte o cezură mobilă, pentru a delimita fie *actul* de posibila lui ***interpretare***, – așa cum se întîmplă în emistihul A – fie ***semnul*** de precisa lui ***semnificație*** – așa cum procedează autorul în emistihul B. Se

realizează astfel, cu ajutorul cezurilor, o nuanțare a ideii poetice, pe spațiul restrîns al unui singur vers: "Am scris iubire?/ Iartă.../ Citește: / adorare" (v– v–v/ –v// v–v/ vv–v). După cum se poate observa, numai în primul segment se întîlnesc două celule ritmice (iamb + amfibrah). În celelalte trei, cezurile delimitează celule ritmice: troheu/ amfibrah/ peon III. În ultimul vers este reluată (cu ușoare modificări) ideea inițială, dîndu-se astfel rotunjime întregului. Locul cezurilor este păstrat, dar *semnul* are acum o altă semnificație. Schema ritmică urmează și ea nuanțele gîndirii lui Voiculescu, conjuncția *iar*, corespunzînd primei silabe, fiind accentuată: "...Iar scriu iubire!/ Iartă.../Citește:/disperare" (–v v–v/ –v// v–v/ vv–v).

Cînd emistihurile formează (sintactic) unități distincte, cezura fixă este ea însăși o prezență marcantă. Dar, într-un vers ca acesta: "M-ai părăsit.../ și toate se sting,/ reci scînteieri" (*CLX*, v.2), în care cezurile mobile pun în evidență cele trei segmente ale versului, cezura mediană desparte al doilea segment în mod arbitrar, păstrînd într-un emistih subiectul ("toate") și în altul predicatul ("se sting"). De aceea, la lectură, ea trece aproape neobservată. Tot așa, în sonetul *CLXXXVI*, în versul 3, conjuncția *și* leagă două grupuri sintactice pe care, firesc, cezura mobilă le delimitează: "Viața-i schilodită de ea/ și visul moare". Dar alături de această cezură mobilă există și cezura mediană, care are un rol strict mecanic – acela de a despărți versul în două părți egale: "Viața-i schilodită/ de ea/ și visul moare". În sonetul *CXCII*, în ambele emistihuri A din versurile 3 și 4 există cîte o cezură mobilă, care evidențiază contrastul dintre părți. Se face astfel distincție între *aparență* și *esență*, între *act* și *semnificație*. În amîndouă versurile însă, cezura fixă nu iese în evidență, deși caracterul ei (mecanic) ar cere acest lucru: "Alăturea:/ și parcă/ pămîntul ne desparte,/ Vorbim: / și-i flecăreala,/ prin gard,/ ca-ntre femei". În versul 9 din sonetul *CXCV*: "Se sparge norul.../ iată,/ tu ești întreg lumină", caracterul vizual al celor două părți este mai bine relevat de verbul "iată" aflat între cezuri.

Atunci cînd cezura fixă, datorită poziției sale, desparte arbitrar termenii unei enumerări, cezura mobilă restabilește echilibrul sintactic: "Amici, cai, paji, canalii,/ femei, cîini, prinți .../ n-ai sațiu" (*CCII*, v.3).

Utilizarea concomitentă a celor două tipuri de cezuri se poate solda cu rezultate remarcabile, fiind un argument în favoarea măiestriei poetice. Astfel, în sonetul *CCXXXVI*, versul 5 este format din

două propoziții interogative, compuse din 3 și, respectiv, 11 silabe. Cezura mobilă delimitează celulele ritmice din emistihul A, pe cînd cezura fixă desparte versul în segmente egale (7+7). Se observă perfecta simetrie a celulelor ritmice, în care alternanța amfibrah – peon III este reliefată mai bine de prezența cezurii mobile: "E toamnă?/ Și cocorii-ți/ deșteaptă nostalgia?" (v–v/ vv–v// v–v vv–v).

Un ultim exemplu va fi, sperăm, edificator. Deoarece este catalectic, în versul 14 al sonetului *CCXXXVIII*[48] cezura fixă va delimita emistihuri inegale (7+6). În afara acesteia, există încă două cezuri mobile, cîte una în fiecare emistih, delimitînd cele trei segmente ale versului. Segmentul inițial, "Ne-am prins aripi", se află în opoziție cu cel final: "ne-necăm". Segmentul median – pe care cezura fixă îl fragmentează – este și cel mai important prin sugestiile pe care le poate genera. Între înălțimi și abis–pare a spune V. Voiculescu – există speranța în iubirea salvatoare. "Iubite,/ dă-mi gura" nu este doar o chemare erotică, ci singura modalitate de a te salva din "nomoluri grele" – aluzie la cenușiul existențial. Prin urmare, dacă rolul cezurii fixe este strict mecanic, cezura mobilă stabilește echilibrul sintactic în vers, contribuind la muzicalitatea și armonia acestuia, ca element indispensabil al ritmului.

CONSIDERAȚII FINALE

Sonetul românesc a evoluat în direcții distincte, ca urmare a celor două modele propuse în prima jumătate a secolului trecut de Gheorghe Asachi și I. Heliade Rădulescu.

Deși cu rezultate literare modeste, Gheorghe Asachi rămîne un nume de referință în istoria sonetului românesc, deoarece este primul nostru poet care manifestă interes pentru forma italiană a sonetului, cu o tradiție ilustră în lirica acestei țări. Nu este de mirare, deci, că alegînd această formă, Eminescu–deși a scris un număr mic de sonete – își verifică resursele lirice, lăsînd posterității o operă desăvîrșită, comparabilă cu marile modele ale genului. În decursul vremii, numeroși poeți au ales endecasilabul–influența lui Eminescu fiind vădită – dar rezultatele n-au depășit decît rareori un nivel mediu.

Al doilea model, cel propus de I.Heliade Rădulescu, a fost conceput ținîndu-se cont, în primul rînd, de spiritul și resursele limbii, apelîndu-se de la început atît la rimele oxitone cît și la cele paroxitone. Versurile (avînd o lungime de 14 sau 13 silabe) au fost numite *alexandrini românești*, spre a nu se face (eventual) confuzia cu alexandrinul francez, care are numai 12 silabe. Paradoxal, acest tip de sonet a fost mai puțin utilizat și fără rezultate spectaculoase, pînă la Ion Pillat. Acesta realizează în *Scutul Minervei* un ciclu unitar, a cărui frumusețe artistică nu va fi depășită decît de sonetele voiculesciene.

Cele două tipuri de sonet au unele elemente comune. Chiar dacă preferă tipul A (scris în endecasilabi) sau tipul B (scris în alexandrini românești), poeții apelează la același ritm (iambic), precum și la împărțirea strofică. Excepție face însă V. Voiculescu, asupra căruia s-a exercitat și modelul shakespearian de sonet, compus din trei catrene și un distih final.

Dar deosebirile sînt esențiale. Tipul A, avînd numai cezură mobilă, solicită din plin măiestria autorului în utilizarea ei ca element fundamental al ritmului, contribuind – uneori decisiv – la reliefarea ideii poetice, la muzicalitatea și armonia ansamblului.

Tipul B are două feluri de cezuri: una *fixă*, cu rol strict mecanic (acela de a despărți versul acatalectic în două emistihuri egale) și alta *mobilă*, care adesea stabilește echilibrul sintactic în vers.

În privința rimelor, versul endecasilabic cere în mod expres rime paroxitone. De aici și raportul rime sincategoriale-heterocategoriale, net favorabil primei categorii, datorită numărului restrîns de clase morfologice la care poate apela poetul. Așa procedează Eminescu, dar el are capacitatea de a găsi rimelor sincategoriale și o dimensiune estetică, pe care lucrarea de față o sesizează.

Spre deosebire de Eminescu, Mihai Codreanu recurge deopotrivă la endecasilabi și decasilabi, tocmai pentru a mări aria lexicală din care pot proveni cuvintele de rimă. Dacă în *Statui* el folosește, ca și Eminescu, numai rime paroxitone, începînd cu volumul *Cîntecul deșertăciunii* poetul și le alege dintr-o arie lexicală mult mai largă, ce include și rimele oxitone. În acest fel se produce o inovație capitală în *forma* sonetului românesc, poeții ulteriori acceptînd formula propusă de Mihai Codreanu.

În general, împărțirea strofică respectă modelul italian și cuprinde două catrene și două terțete. Totuși, în sonetele lui V. Voiculescu nu mai există spații libere între strofe, deși după dispunerea rimelor și numărul lor constatăm existența–ca și în sonetul shakespearian – a trei catrene și un distih.

Deși inovațiile aduse *formei* sonetului, în decursul timpului, sînt limitate, Eminescu se îndepărtează de modelul petrarchist, schimbînd ordinea rimelor în catrene (abba/ baab). Nici accentuarea nu este identică cu cea din sonetul italian, cu toate că *ritmul iambic* le este comun. În endecasilabii eminescieni, pe lîngă ictusul forte din clauzulă se mai întîlnește unul pe silaba a patra. Tehnica accentuării, precum și utilizarea măiastră a cezurii mobile determină anumite scheme ritmice care dau versului deopotrivă expresivitate și muzicalitate. Ca nimeni altul, în lirica noastră, și fără o tradiție remarcabilă în această privință, Eminescu a știut să aleagă cuvintele nu numai pentru valoarea lor expresivă, ci și pentru muzica lor interioară. Preocuparea poetului vizează cunoașterea *în adîncime* a materialului lexical și poate fi observată pînă la nivelul fonemelor.

Dacă pe ansamblul creației eminesciene raportul dintre rimele sincategoriale și cele heterocategoriale este favorabil celei de a doua categorii, în sonete se produce o inversare a acestui raport, – aspect nesesizat pînă acum de cercetarea literară.

Mihai Codreanu se dovedește, în *Statui*, un fidel continuator al endecasilabului statuat de Eminescu. Dar, alegîndu-și sonetul ca modalitate de exprimare, el aduce–începînd cu volumul *Cîntecul deșertăciunii* – unele inovații în privința *metrului* și a *rimelor*. Împrumutînd adesea, mai ales în volumul din 1914, schemele ritmice eminesciene, Mihai Codreanu obține unele rezultate notabile. Dar abia cînd își găsește drumul propriu, utilizînd *peonii* în scheme ritmice de o mare diversitate și frumusețe prozodică, el se ridică pînă la adevărata artă, iar versul său capătă distincție și personalitate. În cazul acestui poet, influențele s-au exercitat nu numai din partea lui Eminescu, ci și a poeziei franceze, – în particular a parnasienilor și a lui Baudelaire. Considerînd *temele*, dar și *procedeele* marilor poeți bunuri definitive ale poeziei, el le recunoaște valoarea utilizîndu-le adesea,–și din acest motiv originalitatea lui nu iese imediat în relief. Dar cercetarea atentă a schemelor ritmice – (lucrarea de față fiind prima care abordează sonetele sale din această perspectivă) – ne duce la concluzia că Mihai Codreanu a avut mult rafinament artistic, pus în slujba idealului său de echilibru și armonie. Reținerile manifestate de-a lungul vremii în legătură cu opera sa (mai cu seamă în privința valorii) se explică prin portretul cu tușe dinadins îngroșate pe care G. Călinescu l-a realizat în celebra sa *Istorie...*

Apariția, în 1964, a volumului *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* a însemnat, fără îndoială, o mare surpriză literară. Pentru cunoscătorii poeziei voiculesciene, cartea reprezenta punctul culminant al unei cariere lirice care, altfel, n-ar fi depășit calificativul "onorabilă". Dar atît prin profunzimea ideilor (multe trimiteri la Platon fiind necesare) cît și prin frumusețea lor prozodică, *Ultimele sonete...* se ridică în sfera artei nemuritoare, autorul lor numărîndu-se astfel printre poeții noștri de primă mărime.

Se poate spune că, prin V. Voiculescu, alexandrinul românesc a fost definitiv adoptat de marea poezie. Valențele prozodice ale sonetelor nu sînt deloc întîmplătoare, ci reflectarea ritmică a încleștării dramatice cu expresia poetică. Teoria lui Ibrăileanu cu privire la raportul dintre fluxul ideatic și mișcarea ritmică, deși se

pune în termeni oarecum diferiți, duce spre concluzii asemănătoare. În cazul lui Voiculescu, multe versuri cu caracter aforistic se detașează din context și prin particularitățile schemei ritmice. Oricum – și acest aspect nu trebuie deloc neglijat – adoptarea alexandrinului românesc în volumul din 1964 nu este nicidecum întîmplătoare, ci *pregătită* de sonetele anterioare și confirmată de unele realități prozodice ale scrierilor mai vechi. Sonetele lui V. Voiculescu sînt discutate atît în comparație cu cele shakespeariene (de la care împrumută schema rimică inițială, unele motive etc.), cît și cu cele eminesciene. De la Eminescu sînt preluate unele teme, dar influența lui se vădește mai ales în arta creării tropilor, precum și în grija pentru frumusețea prozodică a versului.

Faptul că V. Voiculescu recurge la alexandrinul românesc și nu la endecasilab ne oferă prilejul de a observa raportul dintre cezura fixă și cea mobilă, în cadrul aceluiași vers. Exemplele aduse, numeroase și variate, se constituie în argumente solide în favoarea ideii (contestată în ultimii ani) privind existența și rolul cezurii mobile ca element fundamental al ritmului.

Toate firele poeziei noastre duc spre Eminescu. Cele trei mari momente ale sonetului românesc, constituindu-se în tot atîtea etape, decurg firesc din *momentul Eminescu*,–cel mai expresiv și mai autentic rod al geniului acestui neam. El este o inepuizabilă sursă de gîndire creatoare, iradiind cu aceeași putere de peste un secol și antrenînd spiritul atîtor generații spre culmile artei și perfecțiunii. Dar nu numai poeții, ci toți cei care slujesc și vor sluji cultura românească îi sînt datori, într-un fel sau altul, lui EMINESCU.

NOTE

PRELIMINARII

1. Cf. A. Panzini, A. Vicinelli, *La parola e la vita*, Edizione scolastiche Mondadori, Milano, 1959, p. 357.

2. Cf. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1964, p. 325.

3. Cf. *idem*, p. 325-326.

4. Cf. *ibidem*, p. 326.

5. Apud Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv şi note de Nina Façon, E.P.L.U., Buc., 1965, p. 40. În traducere, versurile sună astfel: "De aceea te rog, Dulcele meu,/ Care-mi cunoşti chinul,/ Să-mi faci un sonet/ Şi să-l trimiţi în Soria".

6. Cf. Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane, I, Dal Ducecento al Petrarca*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 146.

7. Francesco de Sanctis, *op.cit.*, p. 45.

8. Cf. Mario Fubini, *op.cit.*, p. 147-148.

9. Cf. *idem*, p. 148.

10. *Ibidem*, p. 151.

11. *Ibidem*, p. 152.

12. *Loc. cit.*

13. *Ibidem*, p. 153.

14. Cf. A. Panzini, A. Vicinelli, *op.cit.*, p. 360.

15. Mario Fubini, *op.cit.*, p. 153.

16. Cf. *idem*, p. 154.

17. *Loc. cit.*

18. Mario Fubini, *op.cit.*, p. 159.

19. *Idem*, p.160.

20. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1969, p. 393.

21. A. Panzini, A. Vicinelli, *op.cit.*, p. 358.

22. Nina Façon, *op.cit.*, p. 430.

23. *Idem*, p. 441.

24. *Ibidem*, p. 459-460.

25. Cf. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris, 1961, p. 381.

26. *Idem*, p. 386.

27. *Ibidem*, p. 393.

28. Cf. *ibidem*, p. 394.

29. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 326.

30. Cf. Ifor Evans, *Histoire de la littérature anglaise*, Payot, Paris, 1965, p. 19.

31. *Idem*, p. 20.

32. *Loc. cit.*

33. *Loc. cit.*

I. M. EMINESCU

1. Precursori

1. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.P.L.A., Buc., 1941, p. 99.

2. *Prefacia*, la vol. *Culegere de Poesii a lui G. Asaki*, ediția a treia, Tipografia Institutului Albinei Române, Iași, 1863, p.30. (Prima ediție a apărut în 1836).

3. G. Călinescu, *op.cit.*, p. 99.

4. Citarea s-a făcut după ediția: Gheorghe Asachi, *Opere*, I, Ediție critică și prefață de N.A.Ursu, Ed. Minerva, Buc., 1973.

5. G. Călinescu, (*loc.cit.*), consideră că, dacă "endecasilabul e păstrat, dăm de sisteme muzicale limpide și abstracte".

6. *Loc.cit.*

7. *Idem*, p. 100.

8. *Notă*, în vol. I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, Ediție critică de Vladimir Drimba, cu un studiu introductiv de Al. Piru, E.P.L., Buc., 1967, p. 374.

9. Citarea s-a făcut după ediția: I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, E.P.L., Buc., 1967.

10. Cf. *ed.cit.*, p. 375.

11. "...alexandrinul românesc este versul de 14 silabe" – remarcă Vladimir Streinu în *Versificația modernă*, E.P.L., Buc., 1966, p. 129.

12. Cf. N. A. Ursu, *Prefață* la vol. Gheorghe Asachi, *Opere*, I, p. XX.

13. I. Funeriu, *Versificația românească*, Ed. Facla, Timișoara, 1980, p. 36.

14. G. Călinescu, *op.cit.*, p. 140.

15. Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 160.

16. I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poezie generală*, I, Tipografia Lucrătorilor Asociați, Buc., 1868, p. LXXXII.

17. *Idem*, p. LXXXIII.

18. *Ibidem*, p. LXXVIII.

19. *Ibidem*, p. C.

20. *Ibidem*, p. CI.

21. G. Călinescu, *op.cit.*, p. 116.

22. Citarea s-a făcut după ediția: Cezar Bolliac, *Opere*, I, Ediție, note și bibliografie de Andrei Rusu, cu o introducere de George Munteanu, E.S.P.L.A., Buc., 1956, p. 247.

23. Citarea s-a făcut după vol. *O sută de ani de sonet românesc*, antologie și prefață de Gheorghe Tomozei, Ed. Albatros, Buc., 1973, p. 18-21.

24. *Notă* la *Epigonii*, în vol. M. Eminescu, *Opere alese*, I, Ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, E.P.L., Buc., 1964, p. 278.

2. Structura sonetului eminescian

1. G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Opere*, vol. 5, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Ed. Minerva, Buc., 1977, p. 376.

2. Perpessicius, *Introducere* la vol. M. Eminescu, *Opere*, I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, F.P.L.A., Buc., 1939, p. XIV.

3. I. Crețu, *Mihail Eminescu. Bibliografie documentară*, E.P.L., Buc., 1968, p. 383-384.

4. Dumitru Irimia, *1883 - Anul Eminescu*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tom XXIX, 1983-1984, Iași, p.5. "Mai recent" înseamnă opiniile critice exprimate pînă în 1986 – anul cînd a fost definitivat prezentul studiu. Din această cauză, la bibliografie nu figurează cele cîteva studii și articole ale subsemnatului avînd ca temă sonetul eminescian. Între timp au apărut, însă, două ediții cu titlu similar: M. Eminescu, *Sonete*, a căror semnalare este obligatorie. Prima, datorată lui Petru Creția, a fost publicată în 1991 sub egida Editurii Porto-Franco din Galați și a Muzeului Literaturii Române din București, iar cealaltă, îngrijită de Ion V. Boeriu, a văzut lumina tiparului în 1995 la Cluj-Napoca, în cadrul Editurii Dacia. Deosebirea esențială dintre cele două ediții constă în receptarea diferită a sonetelor. Împotriva tututor evidențelor, Petru Creția anulează nejustificat clasificarea în *antume* și *postume*, considerînd-o "în esența ei întîmplătoare" (p.5) și preferînd, din această cauză, *criteriul tematic*. Dar despre insolitul acestei viziuni ne-am exprimat punctul de vedere în articolul *O primă ediție a sonetelor eminesiene*, publicat în revista *Cronica* (an XXVII, 15-30.IV.1992, p.12), atrăgînd atenția că cele 31 de sonete – cîte descoperă editorul – *nu ating aceeași cotă*

valorică, pentru a se renunța la clasificarea tradițională. În schimb, Ion V.Boeriu, deși respectă cu strictețe criteriul valoric, consideră în ediția sa că Eminescu a scris 30 de sonete (6 antume și 24 postume). Ceea ce frapează în ediția menționată – de altfel bine structurată – este faptul că în fruntea capitolului *Sonete postume* figurează... *La o artistă*! Greșeala provine din preluarea *ad litteram* – fără o interpretare adecavată – a titlului *Sonnet la Carlotta Patti* – sub care figurează (în ms. 2262, 52-52v.) *prima variantă* a poeziei *La o artistă*. Într-adevăr, tînărul de 19 ani (cîți avea Eminescu în 1869) s-a gîndit să scrie *un sonet*, conceput – pe linia precursorilor italieni, dar nu numai – *ca poezie ocazională*. Însă nici ritmul (trohaic), nici măsura (în prima strofă: 8/8/8/4) și nici rimele catrenelor nu ne permit să-l numim ca atare. Dovadă că *Eminescu însuși a revenit asupra titlului, modificîndu-l*. Singurul element specific sonetului (în grupajul celor *șase versuri* considerate impropriu *tertete*) este dispunerea rimică: c/c/d/e/e/d. Numai că versurile respective au 12/11 silabe și ritm amfibrahic! Le cităm în întregime: "Dar astăzi poetul cu inima-n ceruri/ Răpit d-a ta voce în rai de misteruri/ Ș-aduce aminte că-n cerul deschis/ Văzut-a un geniu mînînd reveria/ P-o arpă de aur c-un *Ave Maria*/ Și-n Tine cunoaște sublimul său vis." Modulul trisilabic al ritmului (v–vv–vv–vv–v) este evident. Ion V. Boeriu perpetuează astfel o eroare pe care *primul* a făcut-o Ilarie Chendi, în 1905, cînd a încadrat această creație printre poeziile eminesciene cu o formă fixă.

5. Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, trad. de Gh. Bulgăr și Gabriel Pîrvan, Ed. Junimea, Iasi, 1977, p. 462.

6. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1964, p. 323.

7. În 1876 M. Eminescu este frustrat de postul de bibliotecar, în locul lui fiind numit Dimitrie Petrino.

8. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Ed. Minerva, Buc., 1976, p. 326-327.

9. M. Eminescu, *Opere alese*, II, Ed. Minerva, Buc., 1964, p. 645.

10. L. Gáldi, (*op.cit.*, p. 324), consideră ca incertă apartenența acestui sonet la tipul abba/baab//cdc/dee, spunînd: "S-ar părea că avem de a face cu un sonet care ni s-a păstrat numai sub formă de ciornă". La o concluzie asemănătoare, deși mult mai amplă în demonstrația ei, ajunge Zoe Dumitrescu-Bușulenga: "La Eminescu sistemul de rime se schimbă după necesitățile modificărilor de tipar strofic caracteristic sonetului în limbile romanice: a-b-b-a, b-c-d-b, e-f-e, f-g-h. Adică poetul român își îngăduie mici variațiuni posibile în tradiția sonetului petrarchizant, veche moștenire europeană, și lasă chiar fără rimă cîteva versuri, semn că e vorba, în această traducere, de un exercițiu făcut probabil în fugă, în treacăt, fără insistența pe care o cere nevoia unei perfecte echivalențe" (*Shakespeare în viziunea lui Eminescu*, în vol. *Eminescu – cultură și creație*, Ed. Eminescu, Buc., 1976, p. 266).

11. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 325.

12. Henri Morier, *op.cit.*, p. 393.

13. După cum se vede, în acest tipar Eminescu menține titlul, deși conținutul diferă.

14. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 325-326.

15. Cf. *idem*, p. 332.

16. Cf. *ibidem*, p. 326.

17. Cf. Henri Morier, *op.cit.*, p. 381.

18. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 326.

19. *Loc. cit.*

20. Cf. A. Panzini, A. Vicinelli, *op.cit.*, p. 302.

21. I. Funeriu, *op.cit.*, p.86.

22. Mihai Dinu, *Ritm și rimă în poezia românească*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1986, p. 129.

23. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 328-329.

24. Cf. *idem*, p. 330.

25. *Ibidem*, p. 347.

3. Sonetele antume: etapele devenirii tematice

1. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, II, F.R.P.L.A., Buc., 1943, p. 113. *Toate citatele privind variantele acestei poezii vor fi date după această ediție.*

2. *Idem*, p. 112.

3. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 344.

4. *Idem*, p. 345.

5. Cf. G. Călinescu, *Opera...*, II, p. 203.

6. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 268.

7. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 345.

8. Alain Guillermou (*op.cit.*, p. 267) consideră că *muștele* ar putea simboliza visele, care nu-i dau pace.

9. *Idem*, p. 266.

10. G. Călinescu, *op.cit.*, p. 350.

11. Citarea s-a făcut după volumul M. Eminescu, *Opere*, I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, F.P.L.A., Buc., 1939, p. 119.

12. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 118.

13. G. Călinescu, *op.cit.*, p. 351.

14. Vezi Constantin Noica, *Lamură și lămurire*, în vol. *Creație și frumos în rostirea românească*, Ed. Eminescu, Buc., 1973, p. 89-90.

15. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 120.

16. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 112.

17. G. Ibrăileanu, *op.cit.*, 3, p. 367.

18. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 351.

19. Al. Piru, *O postumă a lui Eminescu*, în *Tribuna*, an II, nr. 28 (75) din 12 iulie 1958, p. 9.

20. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 120.

21. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 125.

22. În nota de la p. 643 a ediției: M. Eminescu, *Opere alese*, II, E.P.L., Buc., 1964, Perpessicius menționează: "Pentru originea acestui sonet, vezi Al. Piru, *O postumă a lui Eminescu*", făcînd trimiterile de rigoare.

23. Ștefan Avădanei, *Eminescu și literatura engleză*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 59.

24. Zoe Dumitrescu-Bușulenga este de altă părere. În monografia *Eminescu* (Ed. Tineretului, Buc., 1963), după ce afirmă că poetul "lucrase în răstimpul dintre 1877 și '79 la tălmăciri din sonetele *divinului brit*, cum îl numea el însuși", consideră că și "Sonetele proprii, cu încă destul iz shakespearian, ca de pildă începutul celui de al treilea (*Cînd însuși glasul*, n.n.), ajung însă la o realizare care în limba română echivalează perfecțiunea sonetului marelui elizabetan" (p. 227). De asemenea, în studiul deja citat *Shakespeare în viziunea lui Eminescu*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga reia ideea: "De aceea mi s-a părut, cu mulți ani în urmă, că descoperim aici (în traducerea *Sonetului XXVII*, n.n.) o treaptă de la care au pornit alte zboruri si mai cu seamă unul foarte important înspre un sonet ca o culme în creația eminesciană, înspre *Cînd însuși glasul gîndurilor tace...*" (p. 267).

25. Ștefan Avădanei, *op.cit.*, p. 60.

26. Cf. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 122.

27. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 126.

28. Detalii despre rimele acestui sonet în cap. *Functional și estetic în rimele sonetelor antume*, din prezenta lucrare.

29. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 129.

30. *Idem*, p. 126.

31. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 120.

32. Zoe Dumitrescu - Bușulenga observa, referindu-se la acest sonet: "Atmosfera de incantație, izbutită cu ajutorul unei maxime muzicalități a versului, convine admirabil evocării fantomatice a iubitei pierdute" (*Eminescu*, Ed. Tineretului, Buc., 1963, p. 227).

33. Apud L. Gádi, *op.cit.*, p. 324.

34. Cf. *idem*, p. 325-326.

35. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, F.R.M., Buc., 1944, p. 138.

36. *Loc. cit.*

37. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 459.

38. Pentru detalii, vezi Perpessicius, *Sonet și cîntec de lume la Eminescu*, în vol. *Eminesciana*, tabel cronologic de Dumitru D. Panaitescu, B.P.T., Ed. Minerva, Buc.,

1971. Revelatoare ni se pare afirmația: "Șarpe de ispită, dacă nu și de perdiție, – cîntecul de lume se insinuează, uneori, chiar și în inima sonetului eminescian" (p. 89).

39. "...poate fiindcă este singurul care poartă titlul de *Sonet*" (*op.cit.*, p. 460).

40. *Idem*, p. 461.

41. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 200.

42. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 141.

43. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 465.

44. Tudor Vianu, *Estetica*, în vol. *Opere*, 6, *Studii de estetică*, Ediție și note de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, Buc., 1976, p. 305.

45. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 465.

46. *Idem*, p. 464.

47. Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 305.

48. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 471.

49. Sublinierile din text ne aparțin.

50. Cf. vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 144.

51. Greșit citată de Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 469.

52. *Idem*, p. 469.

53. George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 75.

54. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 467.

55. George Popa, *op.cit.*., p. 76.

56. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 471.

57. Evident, cu sensul de *trecut*.

58. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 353.

59. *Idem*, p. 353.

60. *Ibidem*, p. 213.

61. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 201.

62. Dumitru Irimia, *stud.cit.*, p.5.

63. Pe cînd Eminescu era internat la Viena, Titu Maiorescu îi scria acestuia, la 10/22 februarie 1884: "...de pe acum trebuie să te gîndești la ediția a doua, care va fi reclamată la toamnă și în care vei putea face toate îndreptările ce le crezi de trebuință". (Apud D. Murărașu, *Mihai Eminescu. Viața și opera*, Ed. Eminescu, Buc., 1983, p. 379).

64. G. Ibrăileanu, *"Mai am un singur dor" este o ... compilație*, în *op.cit.*, 3, p. 348.

65. G. Călinescu, *op.cit.*, I, p. 344.

66. *Idem*, II, p. 355-356.

67. Și nu "opt", cum afirmă L. Gáldi în studiul *Geneza sonetului Veneția*, din volumul *Stilul poetic...*, p. 331.

68. Cronologia variantelor, cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 148-149.

69. Cf. Perpessicius, *op.cit.*, p. 152.

70. *Loc. cit.*

71. *Idem*, p. 146.

72. Amănunte în legătură cu această chestiune oferă Perpessicius în comentariile sale, *op.cit.*, p. 147-148.

73. Apud Perpessicius, *op.cit.*, p. 147.

74. Cf. *loc. cit.*

75. *Loc. cit.*

76. G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Viața românească*, XIX, 1, ianuarie 1927, p. 99-100, reluat în *op.cit.*, 5, p. 327-328.

77. *Loc. cit.*

78. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 474.

79. Vezi Perpessicius, în *op.cit.*, p. 148.

80. *Loc. cit.*

81. *Loc. cit.*

82. Pe coperta volumului *Aus einsamer Stube* din 1864, numele autorului este ortografiat Cajetan Cerri. (Cf. Perpessicius, în *op.cit.*, p. 149).

83. Apud L. Gáldi, *op.cit.*, p. 331.

84. *Loc. cit.*

85. Există și tipul B (abba/abba), dar el va fi utilizat doar într-un singur sonet, [Mă-ntreb în sine-mi unde este slava], (ms. 2289, 27) din ciclul *Petri-notae.*

86. Trad., cf. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu* (cap. X, *O structură stilistică și ritmică: sonetul "Veneția"*), în vol. *Studii eminesciene*, Ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu, Prefață de George Munteanu, Ed. Minerva, Buc., 1975, p. 298.

87. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 475.

88. Trema pe *ë* marchează, aici, ritmul (iambic). În variantele următoare, Eminescu renunță la tremă, ceea ce permite accentuarea cuvîntului pe *ó* ca în grecește, corespunzînd, ritmic, unui peon IV (vvv-).

89. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 477.

90. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 304.

91. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 478.

92. Apud. L. Gádi, *op.cit.*, p. 337.

93. Apud D. Caracostea, *op.cit.*, p. 299.

94. *Loc. cit.*

95. *Loc. cit.*

96. *Loc. cit.*

97. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 129.

98. I. Funeriu, în *op. cit.*, p. 86, consideră cu totul eronat că "Pauzele din interiorul versului nu sînt pertinente din punct de vedere prozodic" deoarece "au un caracter

întîmplător şi *nesistematic*". În schimb, în *nota 2* de la p. 159 recunoaşte că în *Sara pe deal* cezura, "prin excepţie, nu este mediană", interpretînd fantezist ritmul pe care-l consideră "dactilic".

99. Vezi D.Caracostea, *op.cit.*, p. 306.

100.Vezi Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 477.

101. *Idem*, p. 478.

102. *Loc.cit.*

103. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 356.

104. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 300.

105. M.Eminescu, *Opere*, I, p.202.

4. Consideraţii prozodice

a) Tehnica accentuării

1. A. Panzini, A. Vicinelli, *op.cit.*, p. 302.
2. *Loc.cit.*
3. *Loc. cit.*
4. Mihai Dinu, în *op.cit.*, p. 128, vorbeşte despre "ictusul forte suplimentar al cezurii", dar precizează, o pagină mai departe, că "cezura poeziei noastre este întotdeauna fixă". Ceea ce metricienii denumesc *cezura mobilă* devine la Mihai Dinu "pauză asociată" (p.129).
5. Referindu-se la "atmosfera ritmică" pe care Eminescu o creează în sonetul *Afară-i toamnă*, G.I. Tohăneanu remarcă în studiul *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm "secund"*, publicat în vol. *Dincolo de cuvînt*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Buc., 1976, numărul foarte mic de substituiri. Dar el nu accentuează negaţia în versul "*N-ái* vrea ca nime-n uşa ta să bată" (– v v – v – v – v – v) şi, ca atare, nu consideră că ritmul este perturbat. Nici în versul: "De-odat' aud foşnirea unei rochii" nu găseşte vreo substituire, deoarece în schema prezentată la p. 241, cuvîntul "unei" îşi păstrează accentul pe prima silabă. Dar, prozodic, cuvîntul respectiv este lipsit de accent, conform schemei: v – v – v – v v v – v.
6. În paranteză este trecut numărul sonetului.
7. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 43.
8. *Idem*, p. 44.
9. G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *op.cit.*, 3, p. 308.
10. La o concluzie asemănătoare ajunge Solomon Marcus, în volumul *Poetica matematică*, Ed. Academiei R.S.R., Buc. 1970, p.26: "Ipoteza lui Ibrăileanu, conform căreia o anumită schemă ritmică poate conveni mai bine unui conţinut decît altuia, este

confirmată de cercetările de teoria informației; noțiunea de energie informațională, introdusă recent de acad. O. Onicescu, permite să se stabilească, de pildă, că dactilul este în mod obiectiv mai energic decît iambul..." Dar această "energie" dactilul și-o manifestă numai cînd se află între alte celule ritmice (binare sau ternare) și – mai ales – cînd este purtător de sens poetic. Versul de început al sonetului *Veneția* este un exemplu concludent: "S-a stins viața *falnicei* Veneții" (v– v – v – v v v – v).

b) Rolul cezurii

11. Cf. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 82.

12. Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Ed. Junimea, Iași, 1974, p. 36.

13. Mihail Dragomirescu, *Teoria poeziei*, Tipografia "Gutenberg", Buc., 1906, p. 269.

14. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 297.

15. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 321-348.

16. Cf. Ladislau Gádi, *Introducere...*, p. 230.

17. G.I. Tohăneanu, *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian "Din valurile vremii"*, în vol. *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. Științifică, Buc., 1965, p. 155.

18. Vladimir Streinu, *op.cit.*, p. 166.

19. Mihai Bordeianu, *op.cit.*, p.36.

20. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 129.

21. Mihai Bordeianu, *op.cit.*, p.37.

22. *Idem*, p.38.

23. I. Funeriu, *op.cit.*, p.86.

24. *Idem*, p.83.

25. *Ibidem*, p.86.

26. *Ibidem*, p.88.

27. Mihai Dinu, *op.cit.*, p.129.

28. *Idem*, p.128.

29. Cf. *idem*, p.151.

30. Evident, sonetele antume.

31. L. Gáldi, *Stilul poetic...*, p.348.

32. Cf. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 138.

33. De fapt: 4+4+3.

34. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 348.

35. Cf. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 314.

36. Citește: "calculatorului".

37. Mihai Dinu, *op.cit.*, p.314-315.

38. "Ritmul" *cretic*, pus în circulaţie (la noi) de Mihai Bordeianu, (cf. *op.cit.*, p. 104-105).

39. Termen utilizat de Mihai Bordeianu, pe care-l preluăm.

40. Cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere.*, II, p.124.

41. În manuscrisul 2307, Eminescu făcea următoarea observaţie: "*Nu* ca negaţie e tot de una intonat. Pierzînd pe *u* înaintea unei vocale, el mută accentul cuvîntului: *n-aud* (rim. laud), *n-avem* (navem)". (Cf. M. Eminescu, *Dicţionar de rime*, Ediţie îngrijită de Marin Bucur si Victoria Ana Tăuşan, Ed. Albatros, Buc., 1976, p. 702).

42. Mihai Bordeianu, propunînd o schemă care variază mult de a noastră, pune accentul pe silaba a doua. Deci: "Pre-*ot*", (*op.cit..*, p.330).

43. În versul: "Izbeşte-n ziduri vechi,/ sunînd din valuri" silabele 6 şi 10 au ictuşi forte.

44. Cf. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 139.

45. D. Caracostea, *op.cit.*, p.302.

46. *Loc. cit.*

47. Cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere.*, III, p. 161.

48. *Idem*, p. 162.

49. *Ibidem*, p. 163.

50. Cf. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 306.

51. În investigaţiile sale, Mihai Dinu utilizează calculatorul electronic. Dar acesta, din păcate, nu poate despărţi versul decît în părţi egale, după criterii strict matematice. Este explicabilă, deci, acceptarea cezurii fixe şi negarea celei mobile...

c) Funcţional şi estetic în rimele sonetelor antume

52. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p.540.

53. Gheorghe Asachi, *Către planeta mea*, în vol. *O sută de ani de sonet...*, p.5.

54. Alexandru Sihleanu, *Sonet*, *idem*, p.19.

55. I. Funeriu, *op.cit.*, p.50.

56. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 343.

57. Dumitu Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iaşi, 1979, p.40.

58. Grigore Scorpan, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu* în vol. *M. Eminescu, Studii şi articole*, Ediţie, bibliografie şi indice de nume de Virgil Andriescu, Introducere de G. Ivănescu, Ed. Junimea, Iaşi, 1977, p. 122.

59. "Lamură (...) – spune Constantin Noica în studiul *Lamură şi lămurire*, (*op.cit.*, p. 89) – vine din latină, de la "lamina", bară, placă de aur, argint ori alt metal". Dar "lamina latină a dat la noi nu subţirimea barei de metal, ci subţirimea metalului însuşi, rafinarea lui, curăţirea lui" (p. 89-90). Aici, *lamură* are sensul de *partea cea mai pură*.

60. Titlul unui capitol din vol. *Poesia lui Eminescu*, Ed. Cartea Românească, Buc., (s.a.), p. 65-84.

61. Intuiţie la care va ajunge, după publicarea volumului *Statui*, şi Mihai Codreanu.

62. Cînd va fi cazul, vom nota şi acele unităţi lexicale care nu pot lipsi din ultima celulă ritmică a endecasilabului.

63. Cf. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 540.

64. *Idem*, p. 538.

65. G.I. Tohăneanu, *Limba şi stilul poeziilor din tinereţe ale lui Mihail Eminescu*, în vol. *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1965, p. 79.

66. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 126.

67. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 533.

68. *Loc. cit.*

69. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 50.

70. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 540.

71. G. Ibrăileanu, *op.cit.*, 3, p. 313.

72. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 141.

73. L. Gáldi (*op.cit.*, p. 337) consideră că rimele *sibile/file/copile* erau "menite să provoace acelaşi efect acustic ca şi rimele *stille/Sybille*".

74. În mod cu totul inexplicabil, D. Caracostea afirmă (în *op.cit.*, p. 305) că acestea sînt "rime în *-uri*", extrem "de rare" în poezia lui Eminescu. "Privind opera cronologică pînă la sonete" - continuă exegetul - o singură poezie - *Strigoii* - conţine 6 rime în *-uri*, mai sugestive tocmai în strofa 28-a, unde s-ar zice că fantasticul ajuns la culminaţie cere parcă o contrapondere de vizualitate" (*loc. cit.*). Dar rimele în *-uri* sînt, de fapt, în *-óluri*; "stoluri/poluri", *-ásuri*: "pasuri/ glasuri" şi *-înduri*: "scînduri/rînduri". Nu e de mirare, deci, că în privinţa rimelor D. Caracostea găseşte unele similitudini între *Veneţia* şi *Afară-i toamnă*: "Faţă de această redusă frecvenţă a rimelor în *-uri*, cea mai sugestivă este frecvenţa lor în sonete, mai ales în *Afară-i toamnă* şi *Veneţia*" (*loc. cit*). Rimele nu sînt, însă, în *-uri*, ci în *-icuri*: "picuri/ plicuri" etc.

75. *Idem*, p. 304.

76. *Loc. cit.*

77. Constantin Noica, *Paranteză despre rimă sau ispitele cuvîntului*, în *op.cit..*, p. 31.

78. *Loc. cit.*

79. G. Ibrăileanu, *op.cit.*, 3, p. 316.

80. În acest vers există încă două cezuri mobile: "S-a stins"/ şi "falnicei"/ – dar ele pot fi considerate ca secundare.

81. George Popa, *op.cit.*, p. 75.

82. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 340.

83. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 50.

12. Henri Morier, *op.cit.*, p. 393.

13. După cum se vede, în acest tipar Eminescu menține titlul, deși conținutul diferă.

14. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 325-326.

15. Cf. *idem*, p. 332.

16. Cf. *ibidem*, p. 326.

17. Cf. Henri Morier, *op.cit.*, p. 381.

18. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 326.

19. *Loc. cit.*

20. Cf. A. Panzini, A. Vicinelli, *op.cit.*, p. 302.

21. I. Funeriu, *op.cit.*, p.86.

22. Mihai Dinu, *Ritm și rimă în poezia românească*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1986, p. 129.

23. Cf. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 328-329.

24. Cf. *idem*, p. 330.

25. *Ibidem*, p. 347.

3. Sonetele antume: etapele devenirii tematice

1. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, II, F.R.P.L.A., Buc., 1943, p. 113. *Toate citatele privind variantele acestei poezii vor fi date după această ediție.*

2. *Idem*, p. 112.

3. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 344.

4. *Idem*, p. 345.

5. Cf. G. Călinescu, *Opera...*, II, p. 203.

6. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 268.

7. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 345.

8. Alain Guillermou (*op.cit.*, p. 267) consideră că *muștele* ar putea simboliza visele, care nu-i dau pace.

9. *Idem*, p. 266.

10. G. Călinescu, *op.cit.*, p. 350.

11. Citarea s-a făcut după volumul M. Eminescu, *Opere*, I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, F.P.L.A., Buc., 1939, p. 119.

12. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 118.

13. G. Călinescu, *op.cit.*, p. 351.

14. Vezi Constantin Noica, *Lamură și lămurire*, în vol. *Creație și frumos în rostirea românească*, Ed. Eminescu, Buc., 1973, p. 89-90.

15. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 120.

16. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 112.

17. G. Ibrăileanu, *op.cit.*, 3, p. 367.

18. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 351.

19. Al. Piru, *O postumă a lui Eminescu*, în *Tribuna*, an II, nr. 28 (75) din 12 iulie 1958, p. 9.

20. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 120.

21. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 125.

22. În nota de la p. 643 a ediției: M. Eminescu, *Opere alese*, II, E.P.L., Buc., 1964, Perpessicius menționează: "Pentru originea acestui sonet, vezi Al. Piru, *O postumă a lui Eminescu*", făcînd trimiterile de rigoare.

23. Ștefan Avădanei, *Eminescu și literatura engleză*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 59.

24. Zoe Dumitrescu-Bușulenga este de altă părere. În monografia *Eminescu* (Ed. Tineretului, Buc., 1963), după ce afirmă că poetul "lucrase în răstimpul dintre 1877 și '79 la tălmăciri din sonetele *divinului brit*, cum îl numea el însuși", consideră că și "Sonetele proprii, cu încă destul iz shakespearian, ca de pildă începutul celui de al treilea (*Cînd însuși glasul*, n.n.), ajung însă la o realizare care în limba română echivalează perfecțiunea sonetului marelui elizabetan" (p. 227). De asemenea, în studiul deja citat *Shakespeare în viziunea lui Eminescu*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga reia ideea: "De aceea mi s-a părut, cu mulți ani în urmă, că descoperim aici (în traducerea *Sonetului XXVII*, n.n.) o treaptă de la care au pornit alte zboruri si mai cu seamă unul foarte important înspre un sonet ca o culme în creația eminesciană, înspre *Cînd însuși glasul gîndurilor tace...*" (p. 267).

25. Ștefan Avădanei, *op.cit.*, p. 60.

26. Cf. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 122.

27. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 126.

28. Detalii despre rimele acestui sonet în cap. *Funcțional și estetic în rimele sonetelor antume*, din prezenta lucrare.

29. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 129.

30. *Idem*, p. 126.

31. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 120.

32. Zoe Dumitrescu - Bușulenga observa, referindu-se la acest sonet: "Atmosfera de incantație, izbutită cu ajutorul unei maxime muzicalități a versului, convine admirabil evocării fantomatice a iubitei pierdute" (*Eminescu*, Ed. Tineretului, Buc., 1963, p. 227).

33. Apud L. Gádi, *op.cit.*, p. 324.

34. Cf. *idem*, p. 325-326.

35. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, F.R.M., Buc., 1944, p. 138.

36. *Loc. cit.*

37. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 459.

38. Pentru detalii, vezi Perpessicius, *Sonet și cîntec de lume la Eminescu*, în vol. *Eminesciana*, tabel cronologic de Dumitru D. Panaitescu, B.P.T., Ed. Minerva, Buc.,

1971. Revelatoare ni se pare afirmația: "Șarpe de ispită, dacă nu și de perdiție, – cîntecul de lume se insinuează, uneori, chiar si în inima sonetului eminescian" (p. 89).

39. "...poate fiindcă este singurul care poartă titlul de *Sonet*" (*op.cit.*, p. 460).

40. *Idem*, p. 461.

41. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 200.

42. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 141.

43. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 465.

44. Tudor Vianu, *Estetica*, în vol. *Opere*, 6, *Studii de estetică*, Ediție și note de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, Buc., 1976, p. 305.

45. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 465.

46. *Idem*, p. 464.

47. Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 305.

48. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 471.

49. Sublinierile din text ne aparțin.

50. Cf. vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 144.

51. Greșit citată de Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 469.

52. *Idem*, p. 469.

53. George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 75.

54. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 467.

55. George Popa, *op.cit..*, p. 76.

56. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 471.

57. Evident, cu sensul de *trecut*.

58. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 353.

59. *Idem*, p. 353.

60. *Ibidem*, p. 213.

61. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 201.

62. Dumitru Irimia, *stud.cit.*, p.5.

63. Pe cînd Eminescu era internat la Viena, Titu Maiorescu îi scria acestuia, la 10/22 februarie 1884: "...de pe acum trebuie să te gîndești la ediția a doua, care va fi reclamată la toamnă și în care vei putea face toate îndreptările ce le crezi de trebuință". (Apud D. Murărașu, *Mihai Eminescu. Viața și opera*, Ed. Eminescu, Buc., 1983, p. 379).

64. G. Ibrăileanu, *"Mai am un singur dor" este o ... compilație*, în *op.cit.*, 3, p. 348.

65. G. Călinescu, *op.cit.*, I, p. 344.

66. *Idem*, II, p. 355-356.

67. Și nu "opt", cum afirmă L. Gáldi în studiul *Geneza sonetului Veneția*, din volumul *Stilul poetic...*, p. 331.

68. Cronologia variantelor, cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 148-149.

69. Cf. Perpessicius, *op.cit.*, p. 152.

70. *Loc. cit.*

71. *Idem*, p. 146.

72. Amănunte în legătură cu această chestiune oferă Perpessicius în comentariile sale, *op.cit.*, p. 147-148.

73. Apud Perpessicius, *op.cit.*, p. 147.

74. Cf. *loc. cit.*

75. *Loc. cit.*

76. G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Viața românească*, XIX, 1, ianuarie 1927, p. 99-100, reluat în *op.cit.*, 5, p. 327-328.

77. *Loc. cit.*

78. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 474.

79. Vezi Perpessicius, în *op.cit.*, p. 148.

80. *Loc. cit.*

81. *Loc. cit.*

82. Pe coperta volumului *Aus einsamer Stube* din 1864, numele autorului este ortografiat Cajetan Cerri. (Cf. Perpessicius, în *op.cit.*, p. 149).

83. Apud L. Gáldi, *op.cit.*, p. 331.

84. *Loc. cit.*

85. Există și tipul B (abba/abba), dar el va fi utilizat doar într-un singur sonet, [Mă-ntreb în sine-mi unde este slava], (ms. 2289, 27) din ciclul *Petri-notae*.

86. Trad., cf. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu* (cap. X, *O structură stilistică și ritmică: sonetul "Veneția"*), în vol. *Studii eminesciene*, Ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu, Prefață de George Munteanu, Ed. Minerva, Buc., 1975, p. 298.

87. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 475.

88. Trema pe *ë* marchează, aici, ritmul (iambic). În variantele următoare, Eminescu renunță la tremă, ceea ce permite accentuarea cuvîntului pe *ó* ca în grecește, corespunzînd, ritmic, unui peon IV (vvv-).

89. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 477.

90. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 304.

91. Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 478.

92. Apud. L. Gádi, *op.cit.*, p. 337.

93. Apud D. Caracostea, *op.cit.*, p. 299.

94. *Loc. cit.*

95. *Loc. cit.*

96. *Loc. cit.*

97. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 129.

98. I. Funeriu, în *op. cit.*, p. 86, consideră cu totul eronat că "Pauzele din interiorul versului nu sînt pertinente din punct de vedere prozodic" deoarece "au un caracter

întîmplător și *nesistematic*". În schimb, în *nota 2* de la p. 159 recunoaște că în *Sara pe deal* cezura, "prin excepție, nu este mediană", interpretînd fantezist ritmul pe care-l consideră "dactilic".

99. Vezi D.Caracostea, *op.cit.*, p. 306.

100.Vezi Alain Guillermou, *op.cit.*, p. 477.

101. *Idem*, p. 478.

102. *Loc.cit.*

103. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 356.

104. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 300.

105. M.Eminescu, *Opere*, I, p.202.

4. *Considerații prozodice*

a) Tehnica accentuării

1. A. Panzini, A. Vicinelli, *op.cit.*, p. 302.

2. *Loc.cit.*

3. *Loc. cit.*

4. Mihai Dinu, în *op.cit.*, p. 128, vorbește despre "ictusul forte suplimentar al cezurii", dar precizează, o pagină mai departe, că "cezura poeziei noastre este întotdeauna fixă". Ceea ce metricienii denumesc *cezura mobilă* devine la Mihai Dinu "pauză asociată" (p.129).

5. Referindu-se la "atmosfera ritmică" pe care Eminescu o creează în sonetul *Afară-i toamnă*, G.I. Tohăneanu remarcă în studiul *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm "secund"*, publicat în vol. *Dincolo de cuvînt*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1976, numărul foarte mic de substituiri. Dar el nu accentuează negația în versul "*N-ái* vrea ca nime-n ușa ta să bată" (– ν v – v – v – v – v) și, ca atare, nu consideră că ritmul este perturbat. Nici în versul: "De-odat' aud foșnirea unei rochii" nu găsește vreo substituire, deoarece în schema prezentată la p. 241, cuvîntul "unei" își păstrează accentul pe prima silabă. Dar, prozodic, cuvîntul respectiv este lipsit de accent, conform schemei: v – v – v – v v v – v.

6. În paranteză este trecut numărul sonetului.

7. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 43.

8. *Idem*, p. 44.

9. G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *op.cit.*, 3, p. 308.

10. La o concluzie asemănătoare ajunge Solomon Marcus, în volumul *Poetica matematică*, Ed. Academiei R.S.R., Buc. 1970, p.26: "Ipoteza lui Ibrăileanu, conform căreia o anumită schemă ritmică poate conveni mai bine unui conținut decît altuia, este

confirmată de cercetările de teoria informației: noțiunea de energie informațională, introdusă recent de acad. O. Onicescu, permite să se stabilească, de pildă, că dactilul este în mod obiectiv mai energic decît iambul..." Dar această "energie" dactilul și-o manifestă numai cînd se află între alte celule ritmice (binare sau ternare) și – mai ales – cînd este purtător de sens poetic. Versul de început al sonetului *Veneția* este un exemplu concludent: "S-a stins viața *falnicei* Veneții" (v– v – v – v v v – v).

b) Rolul cezurii

11. Cf. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 82.
12. Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Ed. Junimea, Iași, 1974, p. 36.
13. Mihail Dragomirescu, *Teoria poeziei*, Tipografia "Gutenberg", Buc., 1906, p. 269.
14. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 297.
15. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 321-348.
16. Cf. Ladislau Gádi, *Introducere...*, p. 230.
17. G.I. Tohăneanu, *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian "Din valurile vremii"*, în vol. *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. Științifică, Buc., 1965, p. 155.
18. Vladimir Streinu, *op.cit.*, p. 166.
19. Mihai Bordeianu, *op.cit.*, p.36.
20. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 129.
21. Mihai Bordeianu, *op.cit.*, p.37.
22. *Idem*, p.38.
23. I. Funeriu, *op.cit.*, p.86.
24. *Idem*, p.83.
25. *Ibidem*, p.86.
26. *Ibidem*, p.88.
27. Mihai Dinu, *op.cit.*, p.129.
28. *Idem*, p.128.
29. Cf. *idem*, p.151.
30. Evident, sonetele antume.
31. L. Gáldi, *Stilul poetic...*, p.348.
32. Cf. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 138.
33. De fapt: 4+4+3.
34. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 348.
35. Cf. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 314.
36. Citește: "calculatorului".
37. Mihai Dinu, *op.cit.*, p.314-315.

38. "Ritmul" *cretic*, pus în circulație (la noi) de Mihai Bordeianu, (cf. *op.cit.*, p. 104-105).

39. Termen utilizat de Mihai Bordeianu, pe care-l preluăm.

40. Cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*., II, p.124.

41. În manuscrisul 2307, Eminescu făcea următoarea observație: "*Nu* ca negație e tot de una intonat. Pierzînd pe *u* înaintea unei vocale, el mută accentul cuvîntului: *n-aud* (rim. laud), *n-avem* (navem)". (Cf. M. Eminescu, *Dicționar de rime*, Ediție îngrijită de Marin Bucur si Victoria Ana Tăușan, Ed. Albatros, Buc., 1976, p. 702).

42. Mihai Bordeianu, propunînd o schemă care variază mult de a noastră, pune accentul pe silaba a doua. Deci: "Pre-*ot*", (*op.cit*.., p.330).

43. În versul: "Izbește-n ziduri vechi,/ sunînd din valuri" silabele 6 și 10 au ictuși forte.

44. Cf. Mihai Dinu, *op.cit.*, p. 139.

45. D. Caracostea, *op.cit.*, p.302.

46. *Loc. cit.*

47. Cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*., III, p. 161.

48. *Idem*, p. 162.

49. *Ibidem*, p. 163.

50. Cf. D. Caracostea, *op.cit.*, p. 306.

51. În investigațiile sale, Mihai Dinu utilizează calculatorul electronic. Dar acesta, din păcate, nu poate despărți versul decît în părți egale, după criterii strict matematice. Este explicabilă, deci, acceptarea cezurii fixe și negarea celei mobile...

c) Funcțional și estetic în rimele sonetelor antume

52. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p.540.

53. Gheorghe Asachi, *Către planeta mea*, în vol. *O sută de ani de sonet*..., p.5.

54. Alexandru Sihleanu, *Sonet*, *idem*, p.19.

55. I. Funeriu, *op.cit.*, p.50.

56. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 343.

57. Dumitu Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1979, p.40.

58. Grigore Scorpan, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu* în vol. *M. Eminescu, Studii și articole*, Ediție, bibliografie și indice de nume de Virgil Andriescu, Introducere de G. Ivănescu, Ed. Junimea, Iași, 1977, p. 122.

59. "Lamură (...) – spune Constantin Noica în studiul *Lamură și lămurire*, (*op.cit.*, p. 89) – vine din latină, de la "lamina", bară, placă de aur, argint ori alt metal". Dar "lamina latină a dat la noi nu subțirimea barei de metal, ci subțirimea metalului însuși, rafinarea lui, curățirea lui" (p. 89-90). Aici, *lamură* are sensul de *partea cea mai pură*.

60. Titlul unui capitol din vol. *Poesia lui Eminescu*, Ed. Cartea Românească, Buc., (s.a.), p. 65-84.

61. Intuiție la care va ajunge, după publicarea volumului *Statui*, și Mihai Codreanu.

62. Cînd va fi cazul, vom nota și acele unități lexicale care nu pot lipsi din ultima celulă ritmică a endecasilabului.

63. Cf. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 540.

64. *Idem*, p. 538.

65. G.I. Tohăneanu, *Limba și stilul poeziilor din tinerețe ale lui Mihail Eminescu*, în vol. *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. Științifică, Buc., 1965, p. 79.

66. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 126.

67. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 533.

68. *Loc. cit.*

69. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 50.

70. G. Călinescu, *op.cit.*, II, p. 540.

71. G. Ibrăileanu, *op.cit.*, 3, p. 313.

72. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, p. 141.

73. L. Gáldi (*op.cit.*, p. 337) consideră că rimele *sibile/file/copile* erau "menite să provoace același efect acustic ca și rimele *stille/Sybille*".

74. În mod cu totul inexplicabil, D. Caracostea afirmă (în *op.cit.*, p. 305) că acestea sînt "rime în *-uri*", extrem "de rare" în poezia lui Eminescu. "Privind opera cronologică pînă la sonete" - continuă exegetul - o singură poezie - *Strigoii* - conține 6 rime în *-uri*, mai sugestive tocmai în strofa 28-a, unde s-ar zice că fantasticul ajuns la culminație cere parcă o contrapondere de vizualitate" (*loc. cit.*). Dar rimele în *-uri* sînt, de fapt, în *-óluri*; "stoluri/poluri", *-ásuri*: "pasuri/ glasuri" și *-înduri*: "scînduri/rînduri". Nu e de mirare, deci, că în privința rimelor D. Caracostea găsește unele similitudini între *Veneția* și *Afară-i toamnă*: "Față de această redusă frecvență a rimelor în *-uri*, cea mai sugestivă este frecvența lor în sonete, mai ales în *Afară-i toamnă* și *Veneția*" (*loc. cit*). Rimele nu sînt, însă, în *-uri*, ci în *-icuri*: "picuri/ plicuri" etc.

75. *Idem*, p. 304.

76. *Loc. cit.*

77. Constantin Noica, *Paranteză despre rimă sau ispitele cuvîntului*, în *op.cit.*., p. 31.

78. *Loc. cit.*

79. G. Ibrăileanu, *op.cit.*, 3, p. 316.

80. În acest vers există încă două cezuri mobile: "S-a stins"/ și "falnicei"/ – dar ele pot fi considerate ca secundare.

81. George Popa, *op.cit.*, p. 75.

82. L. Gáldi, *op.cit.*, p. 340.

83. I. Funeriu, *op.cit.*, p. 50.

28. *Ibidem*, p. 59.

29. Vladimir Streinu, *V. Voiculescu, un caz de mimetism liric creator*, în *Luceafărul*, an IX, nr. 2 (193) din 8 ianuarie 1966, p. 3.

30. Cf. *loc. cit.*

31. *Loc. cit.*

32. *Loc. cit.*

33. Ion Oarcăsu, *Sonetele psalmi de taină*, în *Tribuna*, an XI, 1967, nr. 43 din 26 octombrie, p. 2.

34. *Loc. cit.*

35. *Loc. cit.*

36. *Loc. cit.*

37. *Loc. cit.*

38. *Loc. cit.*

39. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., Buc., 1968, p. 32.

40. *Idem.*

41. *Ibidem.*

42. Marin Mincu, *V. Voiculescu*, în *Critice*, II, Ed. Cartea Românească, Buc., 1971, p. 147.

43. Ion Rotaru, *op.cit.*, II, p. 511.

44. Ştefan Aug. Doinaş, *Lirica de dragoste a lui V. Voiculescu*, în *Orfeu şi tentaţia realului*, Ed. Eminescu, Buc., 1974, p. 191.

45. *Loc. cit.*

46. *Loc. cit.*

47. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Ed. Minerva, Buc., 1974, p. 302.

48. Ion Apetroaie, *V. Voiculescu (studiu monografic)*, Ed. Minerva, Buc., 1975, p. 139.

49. *Idem*, p. 145.

50. *Ibidem*, p. 148.

51. *Ibidem*, p. 147.

52. Eugen Simion, *V. Voiculescu*, în vol. *Scriitori români de azi*, II, Ed. Cartea Românească, Buc., 1976, p. 296.

53. *Idem*, p. 297.

54. *Loc. cit.*

55. *Loc. cit.*

56. *Idem*, p. 302.

57. Roxana Sorescu, *Iniţierea prin Eros*, în vol. *Interpretări*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1979, p. 111.

58. Ion Apetroaie, *op. cit.*, p. 138.

59. Adrian Poruciuc, *The triangle with Shakespeare and Voiculescu*, în *Analele științifice ale Universității "Al.I.Cuza" din Iași* (Serie nouă), Secțiunea III, c. Lingvistică-Literatură, Tomul XXI, anul 1975, p. 74.

60. *Prefață* la *op.cit.*, p. XIII.

61. La Mihai Codreanu, *suferința* era comparată cu *cărbunele*, din a cărui ardere se naște *poezia*, adică *diamantul* (*Cum doarme diamantul*).

62. *Sonetul LXXV.*

63. *Sonetul LX.*

64. *Sonetul LXIV.*

65. Ca si la Shakespeare, în *Sonetul LXXXI.*

66. *Sonetul XXI.*

2. Structura sonetelor

1. Cf. Ion Apetroaie, *op. cit.*, p. 259.

2. În perioada interbelică apare la noi "sonetul liber", ilustrat de Adrian Maniu. (Cf. Ladislau Gáldi, *Introducere...*, p. 325).

3. Eminescu a utilizat această schemă numai în *Părea c-așteaptă...* și *Iambul*, datate 1878, dar rămase postume.

4. Cf. L. Gáldi, *Stilul poetic...*, p. 326.

5. Analizînd din punct de vedere prozodic sonetul *Plugărie*, Adrian Poruciuc observa în studiul *The making of an original personage, - Voiculescu's Dark Lady*, publicat în *Analele științifice ale Universității "Al.I.Cuza" din Iași*, (Serie nouă), Secțiunea III, f. Literatură, tomul XXIX, anul 1983, p. 89, că, "în 1935, poetul ținea încă la modelul italian de sonet (un model în general considerat mai potrivit pentru limbile romanice, mai bogate în rime). Voiculescu a continuat să folosească acest model în anii '40 și '50, după cum o dovedesc numeroasele sonete din *Veghe*, și apoi doar în *Întîia dragoste* (*Clepsidra*), scrisă pe la 1950, a folosit modelul cu pentametru iambic și distihul final, specific sonetului englez". Vezi și Adrian Voica, *V. Voiculescu – sonetist*, în *Analele științifice ale Universității "Al.I.Cuza" din Iași*, (Serie nouă), Secțiunea III, f. Literatură, Tomul XXX, 1984, p.21.

6. Vezi sonetul *Eroii* de D. Th. Neculuță, în vol. *Spre țărmul dreptății*, Ediție îngrijită de Mihu Dragomir, cu o prefață de Maria Banuș, E.S.P.L.A., Buc., 1954, p. 86.

7. Ca și la Eminescu (uneori) acest cuvînt este trisilabic.

8. Nu numai ritmul, ci și lungimea versurilor este un element important în structura unui sonet. Dacă, de pildă, specifică endecasilabilor este cezura mobilă, alexandrinii, în schimb, au cezură fixă după silaba a șaptea.

9. În *Biografia manuscriselor voiculesciene*, studiu introductiv la vol. V. Voiculescu, *Gînduri albe*, Ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, Studiu

introductiv, note și variante de Victor Crăciun, cu un Cuvînt înainte de Șerban Cioculescu, Ed. Cartea Românească, Buc., 1986, autorul este de altă părere: "Tipul de sonet îmbrățișat de V. Voiculescu pentru "continuarea" operei shakespeariene nu era cel cunoscut anterior în poezia noastră, nici la Eminescu, nici la Macedonski, Ion Pillat sau Eftimiu – cel mai bogat în sonete - și nici chiar autorul *Poemelor cu îngeri* nu-l folosise mai înainte" (p. XXI). Și Victor Crăciun continuă: "...așadar nu endecasilabul românesc, ci alternanța de 14-15 silabe, (*sic!*), în general neieșind din acest canon..." (*Loc. cit.*). În schimb, Adrian Poruciuc notează cu exactitate în studiul *The making...* că "în sonetele finale, Voiculescu a folosit un compromis prozodic: metrul alexandrin (adică 14-13 silabe, n.n.) adaptat la distribuția versurilor din modelul englez" (p.89).

10. Cf. Adrian Marino, *art. cit.*, p. 3.

11. Cf. Eugen Simion, *stud. cit.*, în *vol. cit.*, p. 298.

12. *Loc. cit.*

13. *Loc. cit.*

14. Ștefan Aug. Doinaș, *stud. cit.*, în *vol. cit.*, p. 183.

15. *Idem*, p. 180.

16. *Ibidem*, p. 192-193.

17. În Anglia, primii poeți care au cultivat sonetul au fost Thomas Wyatt și Earl Surrey. Aceștia mențin - după modelul italian - numărul versurilor (14), dar structura strofelor este alta. Schema rimică (abab, cdcd, efef, gg) evidențiază existența a trei catrene cu rime încrucișate și a unui distih final. Trecerea la o metrică nouă, impusă de folosirea decasilabilor și endecasilabilor nu s-a făcut ușor. Inovațiile aduse de Shakespeare vizează fondul sonetului și nicidecum forma acestuia. (Cf. Ifor Evans, *op.cit.*, p. 19-20).

18. Ca în multe sonete semnate de Mihai Codreanu.

19. Termen impropriu, folosit, totuși, în studiile de versificație românească. (Vezi, de pildă, Mihai Bordeianu, *op. cit.*, p. 252).

20. Și nu unul singur, cum menționează Perpessicius (*loc. cit.*, p. XIV).

21. În *Ultimele sonete...* nu există spații libere între strofe. Ele apar în schemele noastre, scopul urmărit fiind sublinierea combinațiilor rimice.

22. Detalii despre structura sonetului italian, în vol. *Sonetul italian în evul mediu și Renaștere*, I, traducere, prefață și note de C. D. Zeletin, Ed. Minerva, Buc., 1970.

3. Din problemele prozodice ale "Ultimelor sonete..."

a) Tehnica accentuării

1. Versurile 2, 3 și 5 din sonetul *CLXXIII*.

2. V. 13 din sonetul *CXCIV*.

3. V. 13 din sonetul *CLXXV*.

4. Comentînd "abaterile" de la norma ritmică din versul: "Arald, nu vrei tu fruntea pe sînul meu s-o culci?" (*Strigoii*, de M.Eminescu), Mihai Dinu (*op. cit.*, p. 93) nu-și poate explica de ce I. Funeriu consideră (corect!) că negația trebuie accentuată.

5. Celule iambice legate, ca la Eminescu și Mihai Codreanu, se întîlnesc mai ales în alcătuirea dipodie iambică + amfibrah: "*Sînt psalmii mei* de taină, o rugă necurmată" (*CLXXVI*, v. 5, em. A); "*Și ochii tăi* o clipă se bîlbîie și tac" (*CLXXXI*, v. 4, em. A); "Și nu mă plîng că poate *iubirea ta* mă-nșală" (*CLXXIV*, v. 9, em. B) etc.

6. Mihai Dinu (*op. cit.*, p. 144) consideră că *primul nivel* îl constituie versul citat ca atare. Investigația ritmică începe de la nivelul al II-lea, în care schema sa ritmică - așa cum este concepută și în lucrarea de față - "reprezintă de fapt realitatea cea mai bogată și mai diversă a universului ritmic al poeziei".

b) Scheme ritmice fundamentale

7. Sonetul *CLXVII*, v. 3.

8. Sonetul *CXCIV*, v. 10.

9. În em. A: *CLXV*, v. 14; *CLXVI*; v. 12; *CLXVIII*, v. 10; *CLXXIII*, v. 10; *CLXXIII*, v. 12; *CLXXIX*, v. 10; *CLXXX*, v.1; *CLXXXV*, v. 14; *CLXXXVI*, v. 6; *CLXXXVI*, v. 10; *CLXXXVIII*, v. 14; *CC*, v. 1; *CCII*, v. 7; *CCIV*, v. 14; *CCVII*, v. 4; *CCVIII*, v.12; *CCXIV*, v. 1; *CCXIV*, v. 4; *CCXX*, v. 10; *CCXXI*., v. 1; *CCXXI*, v. 7; *CCXXV*, v. 14; *CCXXVI*, v. 14; *CCXXVII*, v. 2; *CCXXVII*, v. 4; *CCXXX*, v. 11; *CCXXXV*, v. 10; *CCXXXVI*, v.3. În em. B: *CLXVII*, v. 9; *CXCIII*, v. 3; CXCIII, v. 7; *CXCIV*, v. 11; *CXCVII*, v. 3; *CC*, v. 8; *CCI*, v. 11; *CCIII*, v. 5; *CCIV*, v. 5; *CCIV*, v. 13; *CCV*, v. 9; *CCVII*, v. 12; *CCVIII*, v. 4; *CCX*, v. 2; *CCXII*, v. 5; *CCXVII*, v. 2; *CCXXVI*, v. 1; *CCXXVI*, v. 5; *CCXXVII*, v. 9; *CCXXXII*, v. 9; *CCXXXIV*, v. 9; *CCXXXV*, v. 13; *CCXLI*, v. 3.

10. Vorbind despre "substituiri" și arătînd că acestea sînt "ca și inexistente în ritmurile trisilabice", G. I. Tohăneanu citează strofa bacoviană în care apare versul "Coboară-amîndouă" (v–vv–v). Desigur, putem spune că acesta e constituit din doi amfibrahi (v-v v-v), dar *cratima* pusă de autor nu mai permite individualizarea lor. (Vezi studiul *Ritm dominant...*, în vol. *Dincolo de cuvînt*, p. 229).

11. Sonetul *CLXIV*, v. 7.

12. Sonetul *CLXXII*, v. 9.

13. Sonetul *CLXIV*, v. 10.

14. Sonetul *CLXXIII*, v. 12.

15. Dăm și celelalte exemple. În em. A: *CLXXIII*, v. 11; *CXCVI*, v. 11; *CCXI*, v. 13; *CCXVI*, v. 8; *CCXXIV*, v. 5; *CCXXXIII*, v. 4; *CCXXXVIII*, v. 16. În em. B: *CLXVI*, v. 4; *CLXXIX*, v. 11; *CLXXXVIII*, v. 11; *CXC*, v. 8; *CC*, v. 6; *CCVI*, v. 2; *CCXXXII*, v. 3.

16. *"Ne vizitează-aicea, / dar stă în altă parte"* (v. 10).

17. *"Alcătuită-aievea / din tot ce ai etern"* (v. 14).

18. Sonetul *CLXIII*, v. 4.

19. În em. A: *CLXIX*, v. 6; *CLXXIII*, v. 9; *CLXXVIII*, v. 7; *CLXXXIX*, v. 8; *CXCIII*, v. 8; *CXCIV*, v. 8; *CXCVIII*, v. 1; *CXCIX*, v. 14; *CCIII*, v. 3; *CCIV*, v. 7; *CCV*, v. 6; *CCVI*, v. 10; *CCX*, v. 8; *CCX*, v. 11; *CCXI*, v. 8; *CCXVII*, v. 3; *CCXXXI*, v. 6; *CCXXXII*, v. 8; *CCXXXII*, v. 10; *CCXXXII*, v. 11; *CCXXXVII*, v. 10; *CCXL*, v. 8; *CCXLIII*, v. 1. În em. B: *CLXV*, v. 10; *CLXVI*, v. 3; *CLXVI*, v. 7; *CLXXVIII*, v. 4; *CLXXXIII*, v. 2; *CXCIV*, v. 4; *CCXXI*, v. 3; *CCXXII*, v. 5; *CCXXXV*, v. 4; *CCXLIII*, v. 7.

20. În em. A: *CLXIII*, v. 5; *CXCII*, v. 8; *CCI*, v. 14; *CCXXVI*, v. 8; *CCXXVII*, v. 9; *CCXXXIX*, v. 9. În em. B: *CCXIV*, v. 10; *CCXV*, v. 14; *CCXLI*, v. 6.

21. Sonetul *CLXVII*, v. 6.

22. Sonetul *CLXXXVIII*, v. 4.

23. Sonetul *CXCII*, v. 11.

24. *CLXI*, v. 13; *CLXXI*, v. 9; *CLXXVI*, v. 9; *CLXXX*, v. 5; *CLXXX*, v. 9; *CXCIV*, v. 7; *CXCV*, v. 6; *CXCVI*, v. 12; *CCVI*, v. 4; *CCVIII*, v.10; *CCIX*, v. 1; *CCXIII*, v. 9; *CCXVI*, v. 14; *CCXXX*, v. 2.

25. Sonetul *CLXIV*, v. 1.

26. Sonetul *CCXXXVIII*, v. 8.

27. Transcrierea, în continuare, a semnelor indicînd calitatea silabelor (v–v–v–v/ v–v–v–v) evidenţiază cît se poate de clar caracterul binar al modulului ritmic.

28. Sonetul *CLXXXVIII*, v. 9.

29. Sonetul *CCVII*, v. 9.

30. *CLXXXIX*, v. 12; *CCVIII*, v. 7; *CCXI*, v. 11; *CCXVI*, v. 11; *CCXXI*, v. 8; *CCXXV*, v. 5; *CCXXXIII*, v. 9.

31. Sonetul *CLXXXIII*, v. 7.

32. *CLXXVIII*, v. 8; *CCVI*, v. 8; *CCVII*, v. 6; *CCXXXIII*, v. 1.

33. Sonetul *CXCIV*, v. 2.

34. *CLXXV*, v. 8; *CLXXXIII*, v. 1; *CXCIX*, v. 7; *CC*, v. 5; *CCXXV*, v. 1; *CCXXVI*, v. 13; *CCXXXV*, v. 2.

35. Sonetul *CLXVI*, v. 2.

36. *CLXXXIV*, v. 14; *CCV*, v. 14; *CCX*, v. 5; *CCXV*, v. 11; *CCXXVIII*, v. 13; *CCXXXIV*, v. 13.

37. Sonetul *CCIX*, v. 11.

38. *CCXX*, v. 13.

39. *CLXII*, v. 8.

40. *CLXVII*, v. 14; *CLXXI*, v. 13; *CLXXII*, v. 8; *CLXXXIX*, v. 3; *CXCIII*, v. 9; *CCV*, v. 11; *CCXII*, v. 8; *CCXVII*, v. 9; *CCXXXI*, v. 9.

41. Sonetul *CLXXXV*, v. 9.

42. *CXCI*, v. 7; *CXCIV*, v. 5; *CXCVIII*, v. 7; *CXCIX*, v. 1; *CCI*, v. 9; *CCII*, v. 8; *CCIX*, v. 4; *CCXXV*, v. 7; *CCXXVIII*, v. 11; *CCXXXI*, v. 13.

43. Eventual cu celule iambice legate (v–v–).

44. Sonetul *CLXXV*, v. 3.

45. Sonetul *CLXXXVII*, v. 14.

c) Cezură fixă și cezuri mobile în "Ultimele sonete..."

46. I. Funeriu, *op. cit.*, p. 86.

47. *Loc. cit.*

48. Sonetul *CCXXXVIII* are 16 versuri.



ETAPES DANS L'AFFIRMATION DU SONNET ROUMAIN

Cette étude est structurée en trois parties, chacune étant consacrée à l'un des poètes qui forment la trinité d'or du sonnet roumain: M.Eminescu, Mihai Codreanu et V.Voiculescu.

Après un chapitre introductif nécessaire (*Préliminaires*) où l'on fait un historique de cette poésie à forme fixe, le chapitre *Précurseurs* est consacré à nos premiers créateurs de sonnet: Gheorghe Asachi, Ion Héliade Rădulescu, Iancu Văcărescu, Cézar Bolliac, George Crețeanu, Al. Sihleanu et N. Nicoleanu. Les analyses faites nous permettent d'affirmer que le sonnet roumain a évolué dès le début dans deux directions distinctes, ayant comme éléments définitoires les schèmes rythmniques, le rythme iambique et le mètre adopté: soit l'endécasyllabe, grâce à Gheorghe Asachi, soit l'alexandrin roumain (14/13 syllabes à rythme iambique et césure médiane) imposé par Ion Héliade Rădulescu.

Dans *La structure du sonnet de M.Eminescu*, on expose quelques considéations sur le nombre, la chronologie, la variété thématique et la composition du sonnet en complétant nécessairement les recherches les plus vieilles consacrées à ce problème.

L'étude des variantes, effectuée dans le chapitre *Les sonnets anthumes: étapes du devenir thématique* a pour but de présenter une interprétation, la plus correcte possible (du point de vue prosodique) du texte final.

Absolument original, le chapitre *Considérations prosodiques* a plusieurs sous-divisions: *La technique de l'accentuation, Le rôle de la césure, Fonctionnel et esthétique dans les rimes des sonnets anthumes* et *L'harmonie dans la poésie de M.Eminescu.*

L'endécasyllabe iambique suppose l'accentuation des syllabes paires (2, 4, 6, 8, 10) – mais le chiffre est différent d'une poésie à l'autre et quelquefois dans le même texte. Quant même, la

personnalité du sonnet de M.Eminescu est due à *la place de l'accentuation*, en faisant observer quelques ressemblances avec le sonnet italien et des différences essentielles aussi faites ressortir pour la première fois par cet ouvrage-ci.

Dans le sous-chapitre consacré à *l'analyse des rimes dans les sonnets anthumes*, on tient compte de la constation que les variantes nous renseignent sur l'importance que M.Eminescu leur accorde – soit qu'on fasse la référence à la structure des variantes, soit qu'on se penche sur leur fonctionnalité. Mais l'effort créateur de M.Eminescu se manifeste en même temps dans une autre direction: c'est le mot de rime, qui chargé souvent d'un sens poétique, s'enrichit de valeur esthétique.

Le problème de *l'harmonie dans la poésie de M.Eminescu* est présenté d'une maniere diachronique. On parvient de cette façon à la conclusion qu'on réalisait exclusivement la musicalité des vers dans la poésie roumaine, jusqu'à M.Eminescu, par la voie prosodique. Quant à M.Eminescu, la musicalité de ses vers découle de la totalité des moyens employés, qui ne se limitent pas seulement *à la forme*, mais englobent *le fond aussi*, en arrivant jusqu'à *la signification poétique*.

Avec *Les thèmes des sonnets posthumes* et *Les particularités prosodiques des sonnets posthumes* finit la première partie de l'étude.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à Mihai Codreanu.

Dans le chapitre *La structure des sonnets*, on fait des références autant aux particularités de ceux-ci qu'à l'attitude du poète Mihai Codreanu lui-même à l'égard de ses premiers sonnets qu'il considère "libres", parce que aucun d'entre eux n'est écrit en endécasyllabes. Dans le volume *Statues* (1914), considéré son vrai début, Mihai Codreanu a recouru à trois types de rimes, lui choisissant le type B (abba/abba//ccd/ede) qu'il emploie en 77 sonnets et qui est adopté sous l'influence de José-Maria de Hérédia. Les innovations faites au sonnet par Mihai Codreanu, dès le volume *Le chant de la vanité* (1921), se proposent d'élargir le champ lexical d'où les rimes proviennent, en employant simultanément l'endécasyllabe et le décasyllabe. Grâce au changement de mètre, on entraine des modifications autant dans la structure des schèmes rythmiques que dans la qualité des rimes.

Le titre *Directions thématiques* englobe les sous-chapitres suivants: *La signification "des arts poétiques"*, *Temps lyrique et temps*

chronologique dans les sonnets de Mihai Codreanu, Le sonnet d'occasion, Les sonnets "du monde comme spectacle", L'influence du Parnasse et du Symbolisme dans la création de Mihai Codreanu.

On remarque des échos baudelairiens, quelques idées et procédés typiquement symbolistes à côté de l'influence parnassienne évidente surtout dans la thématique de quelques cycles de poésies.

C'est intéressant à observer que, chez Mihai Codreanu, les termes "influence" et "emprunt" ont une valeur synonimyque. Dans sa vision, les idées parnassiennes fondametales, tout comme les idées symbolistes et d'autres procédés poétiques employés le long du temps sont devenus *des biens de la poésie* – "sa patrie"– et il reconnaît leur valeur, en les employant.

Dans le chapitre *Considérations prosodiques*, on formule des appréciations concernant l'art de créateur de sonnet de Mihai Codreanu. La recherche attentive des *schèmes ryrhmiques* impose la conclusion que l'auteur des *Statues* a fait preuve de beaucoup de raffinement artistique, mis au service de son idéal d'équilibre et d'harmonie.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à V.Voiculescu.

Dans le chapitre *Le sonnet dans la succession des étapes créatrices* est suivie l'attitude du poète à l'égard de cette poésie à forme fixe, au fur et à mesure de ses élaborations. On constate ainsi, par rapport au spécifique des étapes parcourues par le poète V.Voiculescu, que les sonnets sont conçus dans une vision plastique ou musicale d'où l'allégorisme ne manque pas.

La parution du volume *Les derniers sonnets supposés de Shakespeare dans la traduction imaginaire de V.Voiculescu*, en 1964, a imposé la relation de celui-ci tant à la création de V.Voiculescu, d'un côté, qu'à celle de son maître anglais, de l'autre côté.

Dans le chapitre *La structure des sonnets* on analyse par comparaison ses poésies à forme fixe, en relevant que V.Voiculescu a oscillé entre l'endécasyllabe et l'alexandrin roumain qu'il adoptera dans le volume de 1964. *Les derniers sonnets*... paraissent tel le résultat naturel des recherches de longue durée, évidentes dans tous les volumes antérieurs.

Le chapitre consacré aux problèmes prosodiques des sonnets de V.Voiculescu renferme les parties suivantes: *La technique de l'accentuation, Schèmes rythmiques fondamentaux, Césure fixe et césures mobiles dans "Les derniers sonnets..."*

L'existence de quelques schèmes rythmiques fondamentaux de ce volume se joignent à la préoccupation constante pour l'harmonie prosodique. La parfaite symétrie des cellules rythmiques constatée souvent dans les deux émistiches le prouve. Effet de la maîtrise poétique, le caractère aphoristique de quelques vers sont soulignés par leur beauté prosodique aussi.

*

*   *

Tous les fils conducteurs de notre poésie nous mènent vers M.Eminescu. Les trois grands moments du sonnet roumain se constituant en trois étapes, découlent naturellement du *moment poétique Eminescu*, le plus expressif et le plus authentique produit du génie de notre peuple.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Apetroaie, Ion, *V. Voiculescu (studiu monografic)*, Ed. Minerva, Buc., 1975.

2. Asachi, Gheorghe, *Opere*, I, Ediţie critică şi prefaţă de N. A. Ursu, Ed. Minerva, Buc., 1973.

3. Asaki, G., *Culegere de Poesii a lui G. Asaki*, ediţia a treia, Tipografia Institutului Albinei Române, Iaşi, 1863.

4. Avădanei, Ştefan, *Eminescu şi literatura engleză*, Ed. Junimea, Iaşi, 1982.

5. Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal/ Florile răului*, Ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu, desene de Charles Baudelaire, E.P.L.U., Buc., 1967.

6. Bolliac, Cezar, *Opere*, I, Ediţie, note şi bibliografie de Andrei Rusu, cu o introducere de George Munteanu, E.S.P.L.A., Buc., 1956.

7. Bordeianu, Mihai, *Versificaţia românească*, Ed. Junimea, Iaşi, 1974.

8. Bornecque, Jacques-Henry, *Verlaine par lui-même*, "Écrivains de toujours", Éditions du Seuil, Paris, 1967.

9. Caracostea, D., *Arta cuvîntului la Eminescu*, în vol. *Studii eminesciene*, Ediţie îngrijită şi note de Ion Dumitrescu, Prefaţă de George Munteanu, Ed. Minerva, Buc., 1975.

10. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.P.L.A., Buc., 1941.

11. Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, I, II, Ed. Minerva, Buc., 1976.

12. Ciopraga, Const., *Studiu introductiv* la vol. Mihai Codreanu, *Scrieri*, I, Ediţie de Const. Ciopraga şi Ilie Dan, E.P.L., Buc., 1968.

13. Codreanu, Mihai, *Diafane*, Tipografia H. Goldner – editor, Iaşi, 1901.

14. Codreanu, Mihai, *Din cînd în cînd. Poezii (1901-1903)*, Ed. Tipografiei "Progresul", Iași, (s.a.).

15. Codreanu, Mihai, *Statui. Sonete*, Editura revistei *Viața românească*, Iași, 1914.

16. Codreanu, Mihai, *Cîntecul deșertăciunii*, Institutul de arte grafice și editură *Viața românească*, Iași, 1921.

17. Codreanu, Mihai, *Turnul de fildeș*, Ed. Cartea românească, Buc., 1929.

18. Codreanu, Mihai, *Statui - sonete și evadări din sonet*, F.P.L.A., Buc., 1939.

19. Codreanu, Mihai, *Sonete*, cu o postfață de Al. O. Teodoreanu, E.S.P.L.A., Buc., 1957.

20. Codreanu, Mihai, *Scrieri*, (vol. I: *Versuri originale*; vol. II: *Publicistică. Traduceri*), Ediție de Const. Ciopraga și Ilie Dan, Studiu introductiv de Const. Ciopraga, E.P.L., Buc., 1968.

21. Crăciun, Victor, *Biografia manuscriselor voiculesciene*, în vol. V. Voiculescu, *Gînduri albe*, Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, cu un Cuvînt înainte de Șerban Cioculescu, Ed. Cartea Românească, Buc., 1986.

22. Crețu, I., *Mihail Eminescu. Bibliografie documentară*, E.P.L., Buc., 1968.

23. Crohmălniceanu, Ov. S., *Lirica sensibilității religioase*, în vol. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Ed. Minerva, Buc., 1974.

24. De Sanctis, Francesco, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv și note de Nina Façon, E.P.L.U., Buc., 1965.

25. Dinu, Mihai, *Ritm și rimă în poezia românească*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1986.

26. Doinaș, Ștefan Aug., *Lirica de dragoste a lui V. Voiculescu*, în vol. *Orfeu și tentanția realului*, Ed. Eminescu, Buc., 1974.

27. Dragomirescu, Mihail, *Teoria poeziei*, Tipografia "Gutenberg", Buc., 1906.

28. Dragomirescu, Mihail, *Critică*, II, Ed. Casei Școalelor, Buc., 1928.

29. Dragomirescu, Mihail, *Eminescu (1850-1889)*: *Eminescu - poet universal*, în vol. Mihail Dragomirescu, *Eminescu*, Ediție îngrijită, prefață și note de Leonida Maniu, Ed. Junimea, Iași, 1976.

30. Drăgan, Mihai, *Muzicalitatea poeziei eminesciene*, în *Cronica*, an XX, nr. 3 (990) din 18 ianuarie 1985.

31. Drimba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, III, Ed. Didactică și Pedagogică, Buc., 1971.
32. Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu*, Ed. Tineretului, Buc., 1963.
33. Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Ultimele sonete în opera lui V. Voiculescu*, în *Viața românească*, nr. 5, mai, 1973.
34. Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Shakespeare în viziunea lui Eminescu*, în vol. *Eminescu - cultură și creație*, Ed. Eminescu, Buc., 1976.
35. Eminescu, M., *Opere*, I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, F.P.L.A., Buc., 1939.
36. Eminescu, M., *Opere*, II, F.R.P.L.A., Buc., 1943.
37. Eminescu, M., *Opere*, III, F.R.M., Buc., 1944.
38. Eminescu, M., *Opere*, IV, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1952.
39. Eminescu, M., *Opere*, V, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1958.
40. Eminescu, M., *Opere alese*, I, II, Ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, E.P.L., Buc., 1964.
41. Eminescu, M., *Dicționar de rime*, Ediție îngrijită de Marin Bucur și Victoria Ana Tăușan, Ed. Albatros, Buc., 1976.
42. Evans, Ifor, *Histoire de la littérature anglaise*, Payot, Paris, 1965.
43. Façon, Nina, *Istoria literaturii italiene*, Ed. Științifică, Buc., 1969.
44. Fubini, Mario, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane, I, Dal Ducecento al Petrarca*, Feltrinelli, Milano, 1962.
45. Funeriu, I., *Versificația românească*, Ed. Facla, Timișoara, 1980.
46. Gáldi, L., *Din problematica sonetului eminescian*, în vol. *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1964.
47. Gáldi, Ladislau, *Introducere în istoria versului românesc*, Ed. Minerva, Buc., 1971.
48. Guillermou, Alain, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, trad. de Gh. Bulgăr și Gabriel Pîrvan, Ed. Junimea, Iași, 1977.
49. Heliade Rădulescu, I., *Curs întreg de poesie generală*, I, Tipografia Lucrătorilor Asociați, Buc., 1868.
50. Heliade Rădulescu, I., Opere, I, Ediție critică de Vladimir Drimba, cu un studiu introductiv de Al. Piru, E.P.L., Buc., 1967.
51. Hérédia, José-Maria de, *Sonete*, ediție bilingvă, trad. de Constantin Ottescu, Prefață de Mihai Pop, Ed. Univers, Buc., 1971.

52. Husar, Al., *Elemente filosofice în sonetul lui M. Codreanu*, în *Analele științifice ale Universității "Al.I.Cuza" din Iași*, Secțiunea III, f. Literatură, Tomul XXIV, Anul 1978.

53. Ibrăileanu, G., *"Postumele" lui Eminescu*, în *Opere*, 1, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, Buc., 1974.

54. Ibrăileanu, G., *Eminescu: Note asupra versului; Mihai Codreanu: "Statui" și "Cîntecul deșertăciunii"; "Mai am un singur dor" este o ... compilație*, în *Opere*, 3.

55. Ibrăileanu, G., *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Opere*, 5.

56. Iorga, N., *Istoria literaturii române contemporane*, II, (*În căutarea fondului*), Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru, Prefață de Ion Rotaru, Ed. Minerva, Buc., 1985.

57. Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1979.

58. Irimia, Dumitru, *1883 - Anul Eminescu*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tomul XXIX, 1983-1984, Iași, 1984.

59. Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, I, Ed. Minerva, Buc., 1973.

60. Manolescu, N., *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., Buc., 1968.

61. Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1970.

62. Marino, Adrian, *Opera postumă a lui V. Voiculescu: Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, în *Contemporanul*, an XIX, 1965, din 5 februarie.

63. Mincu, Marin, *V. Voiculescu*, în *Critice*, II, Ed. Cartea Românească, Buc., 1971.

64. Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris, 1961.

65. Murărașu, D., *Mihai Eminescu, Viața și opera*, Ed. Eminescu, Buc., 1983.

66. Neculuță, D. Th., *Spre țărmul dreptății*, Ediție îngrijită de Mihu Dragomir, cu o prefață de Maria Banuș, E.S.P.L.A., Buc., 1954.

67. Noica, Constantin, *Lamură și lămurire; Paranteză despre rimă sau ispitele cuvîntului*, în vol. *Creație și frumos în rostirea românească*, Ed. Eminescu, Buc., 1973.

68. Oarcăsu, Ion, *Sonetele psalmi de taină*, în *Tribuna*, an XI, 1967, nr. 43 din 26 octombrie.

69. Panzini, A., Vicinelli, A., *La parola e la vita*, Edizione scolastiche, Mondadori, Milano, 1959.

70. Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, Ed. Junimea, Iași, 1982.

71. Perpessicius, *Introducere* la vol. M. Eminescu, *Opere*, I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, F.P.L.A., Buc., 1939.

72. Perpessicius, *Sonetele unei iubiri*, prefață la vol. *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*, E.P.L., Buc., 1964.

73. Perpessicius, *Sonet și cîntec de lume la Eminescu*, în vol. *Eminesciana*, tabel cronologic de Dumitru D. Panaitescu, B.P.T., Ed. Minerva, Buc., 1971.

74. Philippide, Al., *Mihai Codreanu*, în *Adevărul literar și artistic*, an X, nr. 582 din 31 ianuarie 1932.

75. Piru, Al., *O postumă a lui Eminescu*, în *Tribuna*, an II, nr. 28 (75) din 12 iulie 1958.

76. Piru, Al., *Mihai Codreanu*, în vol. *Varia. Precizări și controverse*, Ed. Eminescu, Buc., 1972.

77. Popa, George. *Spațiul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1982.

78. Poruciuc, Adrian, *The dramatic triangle with Shakespeare and Voiculescu*, în *Analele stiințifice ale Universității "Al.I.Cuza" din Iași*, (Serie nouă), Secțiunea III, c. Lingvistică-Literatură, Tomul XXI, anul 1975.

79. Poruciuc, Adrian, *The making of an original personage, - Voiculescu's Dark Lady*, în *Analele științifice ale Universității "Al.I.Cuza" din Iași*, (Serie nouă), Secțiunea III, f. Literatură, Tomul XXIX, anul 1983.

80. Rău, Aurel, *Poezia lui V. Voiculescu*, prefață la vol. V. Voiculescu, *Poezii*, I, antologie de Aurel Rău, E.P.L., Buc., 1968.

81. Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, II, Ed. Minerva, Buc., 1972.

82. Scorpan, Grigore, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu*, în vol. *Mihai Eminescu, Studii și articole*, Ediție, bibliografie și indice de nume de Virgil Andriescu, Introducere de G. Ivănescu, Ed. Junimea, Iași, 1977.

83. Shakespeare, William, *Sonete și poeme*, în românește de Neculai Chirica și de Dan Grigorescu, prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu, B.P.T., Ed. Minerva, Buc., 1974.

84. Simion, Eugen, *V. Voiculescu*, în vol. *Scriitori români de azi*, II, Ed. Cartea Românească, Buc., 1976.

85. Sorescu, Roxana, *Inițierea prin Eros*, în vol. *Interpretări*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1979.

86. Streinu, Vladimir, *V. Voiculescu, un caz de mimetism liric creator*, în *Luceafărul*, an IX, nr. 2 (193) din 8 ianuarie 1966.

87. Streinu, Vladimir, *Versificația modernă*, E.P.L., Buc., 1966.

88. Streinu, Vladimir, *Opera literară a lui Voiculescu*, prefață la vol. V. Voiculescu, *Povestiri*, I, E.P.L., Buc., 1966.

89. Teodoreanu, Al. O., *Postfață* la vol. Mihai Codreanu, *Sonete*, E.S.P.L.A., Buc., 1957.

90. Tohăneanu, G.I., *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian "Din valurile vremii"; Limba și stilul poeziilor din tinerețe ale lui Mihail Eminescu*, în vol. *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. Științifică, Buc., 1965.

91. Tohăneanu, G. I., *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm "secund"*, în vol. *Dincolo de cuvînt*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1976.

92. Tomuș, Mircea, *Sonetele lui V. Voiculescu*, în *Steaua*, Cluj, an XVI (182), martie 1965.

93. Valerian, I., *V. Voiculescu*, în vol. *Cu scriitorii prin veac*, E.P.L., Buc., 1967.

94. Vianu, Tudor, *Estetica*, în *Opere*, 6, *Studii de estetică*, Ediție și note de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, Buc., 1976.

95. Vianu, Tudor, *Poesia lui Eminescu*, Ed. Cartea Românească, Buc., (s.a.).

96. Vlahuță, Al., *Scrieri alese*, I, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și bibliografie de Valeriu Râpeanu, E.P.L., Buc., 1963.

97. Voica, Adrian, *V. Voiculescu - sonetist, în Analele științifice ale Universității "Al.I.Cuza" din Iași*, (Serie nouă), Secțiunea III, f. Literatură, Tomul XXX, Anul 1984.

98. Voiculescu, V., *Poezii*, Tipografia Poporului, Buc., 1916.

99. Voiculescu, V., *Din Țara Zimbrului și alte poezii*, Tipografia C. D. Lupașcu, Bîrlad, 1918.

100. Voiculescu, V., *Pîrgă*, Ed. Cartea românească, Buc., 1921.

101. Voiculescu, V., *Poeme cu îngeri*, Ed. Cartea vremii, Buc., 1927.

102. Voiculescu, V., *Destin*, Ed. Cartea românească, Buc., 1933.

103. Voiculescu, V., *Urcuș*, F.P.L.A., Buc., 1937.
104. Voiculescu, V., *Întrezăriri*, F.P.L.A., Buc., 1939.
105. Voiculescu, V., *Poezii*, F.P.L.A., Buc., 1944.
106. Voiculescu, V., *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*, cu o prefață de Perpessicius, E.P.L., Buc., 1964.
107. Voiculescu, V., *Poezii* (I, II), antologie și prefață de Aurel Rău, text stabilit de I. Voiculescu și V. Iova, E.P.L., Buc., 1968.
108. *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, DEX, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1975.
109. *** *O sută de ani de sonet românesc*, antologie și prefață de Gheorghe Tomozei, Ed. Albatros, Buc., 1973.
110. *** *Sonetul italian în evul mediu și Renaștere*, I, traducere, prefață și note de C. D. Zeletin, Ed. Minerva, Buc., 1970.

CUPRINS

Culegere de texte
şi tehnoredactare

Diana HUŢANU
Dana CIOBOTARU

Format: 61x86/16
Coli tipo: 16,25
Apărut: 1996
Comanda: 829



EDITURA UNIVERSITĂȚII
„AL. I. CUZA“ IAȘI

...Astfel se încheagă în lucrarea lui Adrian Voica, prima de acest gen, o trinitate de aur a sonetiștilor români, dominată de geniul universal al lui Eminescu, steaua fixă a poeziei și culturii noastre.

Remarcabilă în primul rînd prin întîietate, lucrarea aduce în al doilea rînd o adevărată erudiție de specialitate, iar în al treilea rînd realizează o sinteză ale cărei concluzii se impun în cercetarea viitoare.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga

ISBN 973-9149-62-6

LEI 6.000